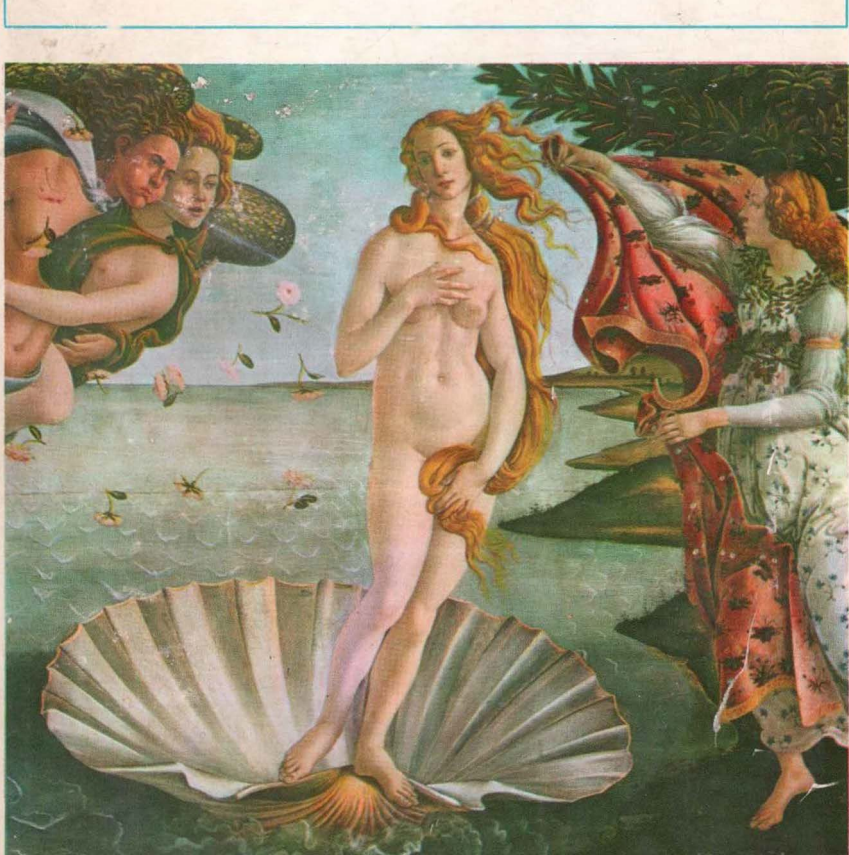
Élie Faure

ISTORIA ARTEI

ARTA RENAȘTERII



Du-te undeva și te roagă, în timp ce eu voi da această luptă inegală și primejdioasă.

CERVANTES

Élie Faure
HISTOIRE DE L'ART
L'art renaissant
© Éditions Jean-Jacques Pauvert, Paris

ÉLIE FAURE

ISTORIA ARTEI

ARTA RENAŞTERII

În româneşte de
IRINA MAVRODIN

EDITURA MERIDIANE
Bucureşti, 1970

Pe copertă :

BOTTICELLI — *Naşterea Venerei* (fragment)
Florenţa, Uffizi
Fotocolor SCALA, Firenze

Mamei mele

Mi s-a adus învinuirea, la apariția primei ediții a acestei lucrări, că am ilustrat-o cu „detalii" extrase din opere magistrale, mai curînd decît cu aceste opere înseși. Această învinuire ar fi justificată — fiecare operă constituind un ansamblu din care nimic, în principiu, nu trebuie eliminat —, dacă, în cazul unor tablouri, reducerea la dimensiunile unei pagini n-ar răpi însuși caracterului cutărei opere orice semnificație sensibilă. Nu s-au publicat oare lucrări în care Nunta din Cana *era redusă la dimensiunile unei jumătăți de carte de vizită? Și, pe de altă parte, nu e oare admis faptul că poți desprinde o statuie de pe porticul unei catedrale pentru a ilustra cu ea o carte, și că reproducerea absidei aceleiași catedrale ne poate da o idee mai exactă cu privire la caracteristicile ei, decît o imagine prea redusă a catedralei însăși? Nu am vrut, într-o carte ca aceea concepută de mine, să descriu tablourile maeștrilor despre care vorbesc, ci să exprim însuși spiritul ansamblului operei lor. Nu comentez tabloul prin text, ci justific textul prin tablou, sau printr-un fragment din tablou.*

E.F.

INTRODUCERE LA PRIMA EDIȚIE
1914

Am trăit două sau trei secole cu sentimentul că Renașterea italiană a regăsit, spre consolarea noastră, calea pierdută a artei antice, și că înaintea ei și în afara ei nu există decît barbarie și confuzie. Cînd nevoia noastră de a iubi ne-a îndemnat să privim cu pasiune opera lăsată de către artiștii care au precedat, în ultima perioadă a Evului Mediu, înflorirea artei italiene, am ignorat și am calomniat Italia. I-am reproșat influența pe care a exercitat-o asupra popoarelor occidentale, am refuzat să vedem că popoarele occidentale, după epuizarea momentană a resurselor lor spirituale, trebuiau să se supună legii comune și să ceară unor elemente mai noi să le fecundeze spiritul. Sîntem astfel făcuți încît ne e foarte greu să ne situăm în afara istoriei spre a o privi de la distanță, și sîntem prea grăbiți să atribuim o valoare definitivă sentimentelor pe care dorințele noastre actuale ni le dictează. Această nevoie de absolut, care constituie suferința noastră, și forța noastră, și gloria noastră, noi refuzăm să le-o acordăm oamenilor care au apucat, pentru a și-o potoli, pe un alt drum decît noi.

Cei care au invocat spiritul propriei lor rase pentru a condamna influența Italiei, în numele erorilor pe care le-au comis imitatori nedemni să o asimi-

1. Andrea del Castagno. Punerea în mormînt, frescă, *detaliu* (Sant'Apollonia, Florența).

leze, îi acuză în realitate pe Michelangelo sau pe Tițian pentru faptul de a fi fost oamenii rasei lor și de a nu se fi născut în secolul XIII, în nordul Europei. I-am ascultat pe eroii italieni pentru că au venit în momentul în care instinctul nostru îi cerea. Spiritul Nordului și al Occidentului invadase Italia Evului Mediu, amenințîndu-i individualitatea și introducînd în același timp în ea elementele indispensabile învierii ei. Era necesar ca energia italiană să ia o înfățișare insurecțională, pentru a respinge tot ceea ce ea nu recunoștea ca avînd un caracter general și constant uman în aceste aporturi exotice, și pentru a da Nordului, în momentul în care acesta o va chema în ajutor, impulsul pe care îl primise de la el. Urmele pe care ea le-a lăsat au fost mai adînci, și ele dăinuie încă, pentru că marele efort depus în Evul Mediu de către popoarele de dincolo de Alpi și de dincolo de Rin le epuizase aproape cu desăvîrșire. De asemeni, Italia aducea lumii un instrument de investigație uitat de douăsprezece secole, și la care fragmentul nostru de umanitate va face încă o dată apel pentru a nu pieri. Ajuns la capătul puterilor, ritmul social realizat de Comuna occidentală, și exprimat cu atîta forță anonimă și coerență de către Catedrală și de către nibelungi, îi cerea individului să se ridice din mijlocul mulțimilor pentru a supune opera mulțimilor criticii sale, și a descoperi în ele, în el și în universul exterior, materialele unui nou ritm, prin care ele vor putea într-o zi să se definească, să se recunoască și să regăsească, pentru un secol sau pentru un ceas, simțul colectiv al acțiunii.

Nu inventarea tiparului, așa cum spune Victor Hugo, a ucis arhitectura ogivală. Cel mult ea i-a grăbit întrucîtva moartea. Cînd Gutenberg inventează tiparul, Masaccio și frații Van Eyck arătaseră, încă de zece sau de cincisprezece ani, căile adevărate ale picturii, iar în Franța, unde nu se mai construiau decît biserici de o virtuozitate factice, alcătuite din elemente care, toate, tindeau către disociere, Nicolas Froment, Jehan Foucquet, Enguerrand Charonton începeau să picteze. Inventarea tiparului avea aceleași cauze ca și decadența artei care a zidit edificii la care au lucrat mulțimi întregi. Descompunerea unității arhitecturale corespundea procesului de analiză care începea să divizeze corpul social, și eliberarea artelor și a științelor, înflorirea irezistibilă și bruscă a sculpturii, a picturii, a muzicii, a literaturii și a tiparului anunțau înlocuirea, prin căutarea individuală, a marii creații spontane, în care magnifica energie a popoarelor renăscute își rezuma de două sau de trei sute de ani necesitățile.

Privirile s-au lăsat atrase vreme îndelungată de Italia, ignorînd procesul de individualizare care avea loc în același timp în Franța, în Germania, în Flandra, în Anglia, în Spania, pentru că acest proces, în Nord și în Occident, a avut loc fără salturi, statuia coborînd din nișa ei și pictura de pe vitraliu fără ca artistul să înceteze a privi templul abandonat, pe măsură ce se îndepărta de el. În Italia, dimpotrivă, individualizarea energiilor creatoare a găsit, pentru a se fixa, admirabile instrumente disponibile, oameni deprinși de două secole de război civil și de pasiuni violente,

şi din totdeauna de structura pămîntului pe care-l locuiau, să-şi caute ei înşişi propria lor lege. Toate popoarele europene au fost influenţate sau i-au adoptat căutarea, pentru că ea a întreprins această căutare într-un spirit mai liber şi mai matur decît al lor. Dacă ele nu i-au înţeles totdeauna consecinţele, nu Italia trebuie făcută responsabilă. De altfel, sîntem tineri şi avem încă viitorul înainte. Viaţa pe care a sădit-o în noi va învia cînd noi vom învia.

Această trecere mai mult sau mai puţin treptată sau mai mult sau mai puţin brutală, de la expresia colectivă la expresia individuală, nu era nouă. Istoria este ca o inimă ce bate, ca un pumn ce se deschide şi se închide. În anumite clipe, energia populară ajunsă la apogeul ei cere, pentru a avea întreaga libertate de acţiune, concentrarea momentană, într-un vast ansamblu simfonic, a tuturor ideilor morale, religioase, sociale, dispersate pînă atunci în cîteva spirite de avangardă. E momentul prodigios cînd certitudinea de a trăi absolutul şi de a-l fixa în sufletele noastre cît scăpărarea unui fulger între două oceane de întuneric, ridică, fără ştirea lui, un întreg popor, pînă la Dumnezeul nedesluşit care sălăşluieşte în el. Este momentul prodigios cînd individul dispare, cînd toate făpturile aparţinînd aceleiaşi mulţimi reacţionează în acelaşi timp faţă de forţele exterioare, cînd mari edificii ţîşnesc din pămînt, vroite de toţi, zidite de toţi, şi subordonînd funcţiei lor sociale toate expresiile izolate prin care oamenii căutau încă în ajun să se definească separat. Egiptul, în totalitatea lui, trăind secole de îndoială şi de ezitare în

răstimpuri, precum şi de analiză obscură, prea îndepărtat de noi pentru ca să-l putem înţelege pe deplin, a cunoscut această clipă de mai multe ori în decursul îndelungatei sale vieţi, şi a putut s-o prelungească mai mult decît oricare alt popor, pentru că el deschidea porţile istoriei, înaintînd cu încetineală, într-o izolare aproape absolută. Caldeea a cunoscut-o, fără îndoială, India, mai aproape de noi, a trăit-o într-o înspăimîntătoare beţie, Islamul a visat-o într-un extaz frenetic, China a încercat să o facă să dăinuie trei mii de ani. Grecia a străbătut-o foarte repede, pecetluind istoria cu o dîră de foc. Primele temple dorice arătau urcuşul înflăcărat către acel vîrf dominator pe care anonimul din Olimpia îl atingea în acelaşi timp cu Eschil, în timp ce Fidias începea să coboare versantul celălalt.

Dar anonimul din Olimpia şi Fidias erau indivizi puternic caracterizaţi. În chiar sînul cortegiului popular ce se îndrepta către Partenon, vocea lui Eschil, care se număra printre cele mai pioase, se auzea deasupra celorlalte, şi el îl purta sub frunte pe Prometeu, care va încerca să răpească flacăra din altar. Niciodată, de la începuturile istoriei, niciodată individul nu ceruse cu atîta putere dreptul de a-şi pune gîndirea în slujba oamenilor care nu-l înţelegeau. De-a lungul acestor succesiuni implacabile de analize şi de sinteze [1], pe care evoluţia spiritului ni le impune ca pe tot atîtea drumuri prin infern şi ca pe tot atîtea popasuri prin paradis, realizăm sinteze parţiale şi

[1] Saint-simonienii vorbeau de perioade *critice* şi *organice*

analize parţiale care corespund unor triumfuri de moment ale unor clase sau ale unor tendinţe, în cadrul organismului social. Sinteza greacă, ce a cunoscut, fără îndoială, cea mai puternică expresie a sa între poemele lui Homer şi războaiele mezice, a fost o scurtă etapă în decursul lungii analize care a separat declinul vechilor civilizaţii orientale de începutul obscur al civilizaţiilor moderne. Dar a fost etapa decisivă, care a determinat viitorul.

În orice caz, acţiunea filozofică şi estetică la care a ajuns, a părut a disocia pentru totdeauna elementele energiei umane, şi după ce ea a introdus în lume cumpliţii fermenţi ai raţiunii şi ai libertăţii, lumea a părut condamnată să nu mai regăsească armoniile profunde în care toţi oamenii se întîlnesc, şi în care ritmul social copleşeşte toate ritmurile individuale. E adevărat că pictura, instrumentul plastic individual prin excelenţă, datorită supleţei sale infinite, a putinţei de a se supune tuturor meandrelor, tuturor tresăririlor, tuturor razelor, tuturor umbrelor spiritului, datorită facultăţii sale de a împleti raporturile cele mai complexe, nu ne-a revelat aproape nimic din ceea ce i-a încredinţat sufletul anticilor, rătăcind în căutarea de sine. Sculptura, de asemenea artă socială, artă care trebuie să făurească în spaţiu un bloc încremenit din toate părţile, şi care trebuie să răspundă, prin urmare, unor idei filozofice, net arhitecturate, smulsă din templu, nu putea decît să ne arate neliniştea, îndoiala, dispersiunea, iremediabila dezordine a însuşi corpului social, şi să ne facă să prevedem apariţia unei noi lumi, fără

să ne indice adevărata direcție în care aceasta urma să se dezvolte. Oricum, analiza elenică a introdus în lumea veche o asemenea dispersiune, încît ea a părut că piere pentru totdeauna, trebuind să facă apel mai întîi la evrei, apoi la barbari, pentru a reconstitui pe un nou teren schița unui ritm social care nu și-a aflat deplina împlinire decît la șaptesprezece secole după Partenon, o dată cu Comuna occidentală, cu catedrala franceză, cu poemele populare ale Germaniei și cu hala flamanzilor.

Renașterea își datorește numele faptului că a exprimat un ceas al istoriei noastre analog aceluia ale cărui prime și decisive clipe au fost trăite de Euripide și de Praxitele. Numai că noi putem să-i înțelegem mai bine manifestările plastice. De la ea ne rămîne altceva decît gîndirea dizolvantă și sacră a filozofilor care au afirmat-o, Rabelais, Montaigne, Erasm, în care Socrate și discipolii săi nu s-ar fi recunoscut, dar care jucau în sens invers, față de lumea medievală, rolul pe care îl jucaseră Socrate și discipolii săi față de lumea veche. Ne rămîne de la ea altceva decît arhitectura anarhică ce a înflorit în timpul ei în Italia. Ne rămîne pictura, operă individuală, e adevărat, dar totuși obiectivă, și care nu poate dăinui decît cu condiția de a exprima un conținut care trăiește în mintea artistului și nu, ca artele care au precedat-o, în instinctul anonim al unei colectivități. Datorită ei, mai ales, știm de ce Renașterea ne-a fost necesară și de ce o iubim. Știm de ce le vom fi întotdeauna recunoscători marilor indivizi care au știut să adăpostească în sufletul lor sufletul mulțimilor

dispărute, spre a le transmite speranța, mulțimilor viitoare. Căci ei sînt cei care trec mai departe torța. Ei sînt trăsătura de unire dintre necesitățile generale pe care oamenii nu le mai simt, și necesitățile generale pe care le vor simți cîndva, între organismul de ieri și organismul de mîine. Ei singuri sînt cît o întreagă mulțime, și continuitatea de sentiment care-i lega pe oameni de oameni s-a refugiat în inima lor. Michelangelo pictînd Capela Sixtină, Rubens, Rembrandt, Velázquez, sînt, în chip mai limpede decît scriitorii, savanții sau filozofii, simfoniile individuale care adună în ele, în timpurile critice, simfonia populară împrăștiată pentru moment în cele patru vînturi ale senzației și ale spiritului. Îi putem iubi cu aceeași dragoste cu care iubim templul abandonat. Între un vitraliu de catedrală și un tablou de Tițian, există distanța care separă o voce admirabilă din cel mai frumos cor popular, de o simfonie de Beethoven.

Tocmai de aceea cei care se ridică spre a sprijini, cu un efort titanic, coloanele templului par a se afla în opoziție radicală cu mediul lor social. Ei par inadaptați acestui mediu, pentru că poartă în ei ritmul grandios, dar invizibil pentru mulțimile oarbe, al adaptărilor viitoare. Ei au sfărîmat ritmuri moarte, pentru a crea ritmuri noi. Ei sînt cu atît mai singuri, cu cît se înalță mai sus, și cu cît simfoniile pe care le aud în tăcerea inimii lor pun în mișcare elemente de viață mai complexe, mai universale, mai permanente și mai profunde.

Dar de vreme ce scopul tainic al efortului lor este o sinteză socială, de vreme ce oamenii sînt fericiți

cînd ea se realizează, de vreme ce pesimismul nu se formulează decît în spiritele cele mai înalte, care suferă pentru că sînt singure, şi de vreme ce optimismul este fructul comuniunii dintre oameni, cum se face că oamenii, după ce au realizat această comuniune divină, nu o pot şi salva ? Fără îndoială, pentru că nici o societate nu rezistă stagnării generale la care ar duce menţinerea sa. Pentru că viaţa este totuna cu efectul însuşi. Pentru că echilibrul elementelor care o compun nu e niciodată o realizare statică ci e întotdeauna o tendinţă, sau cel puţin pentru că el nu se efectuează decît în răstimpul unei clipe prea imperceptibile pentru ca noi să-l putem fixa altfel decît în operele care ţîşnesc în acea clipă din inima noastră.

Acest echilibru dinamic, mereu întrerupt, mereu în devenire, pe care e cu neputinţă să-l menţinem, dar a cărui speranţă, de asemenea, nu poate fi înăbuşită, acest repaus după care alergăm, în dorinţa de a-l atinge, şi cu presentimentul de a-l pierde de îndată ce îl vom fi atins, nu poate să se prelungească decît cu condiţia ca toate organismele sociale să se adapteze într-un fel spontan, riguros şi mobil totodată, mediului economic şi moral care evoluează fără încetare. Dar vine foarte curînd un moment cînd apariţia unor noi popoare şi a unor noi metode, a unor descoperiri neprevăzute, a unor curente de idei exterioare, fac ca balanţa să se încline, un moment cînd unul dintre organe tinde să crească în detrimentul altuia, un moment cînd egoismul îngust al unei clase, al unei caste, al unui grup oarecare de indivizi, acaparează spre profitul său acţiunea celorlalţi şi sus-

cită printre ei apariţia unor forţe izolate care vor germina treptat în cîteva inteligenţe capabile să caute legea unui nou echilibru. Averea repartizată inegal, necesităţile pe care ea le dezvoltă, grupurile de interese pe care ea le creează în mod fatal au constituit, fără îndoială, pînă acum, factorul cel mai evident activ al disocierilor sociale pe care le observăm în istorie, el pregătind totodată terenul, prin aristocraţiile de cultură la formarea cărora contribuie, în vederea viitoarelor asocieri ale elementelor pe care le-a separat. S-a crezut întotdeauna că luxul exercită o acţiune favorabilă asupra dezvoltării artei. În realitate, raporturile neîndoielnice care le unesc au făcut ca bogăţia să beneficieze de un rol pe care nu l-a avut niciodată. Forţele intelectuale ale unui popor se nasc din însuşi efortul din care ţîşnesc, o dată cu ele, bogăţia indivizilor, puterea de iradiere şi de expansiune a colectivităţii. În momentul în care aceste forţe devin conştiente de ele însele, arhitectura a murit, iar sculptura e pe cale de a muri. Dacă aristocraţiile întemeiate pe avuţie întîmpină cu bunăvoinţă înflorirea literaturii şi mai ales a picturii, tot ele sînt acelea care le veştejesc, după cum bogăţia dobîndită distruge puterea unui popor, înălţînd în jurul lui organisme de izolare şi de apărare care pînă la urmă îl vor zdrobi. Oamenii n-au decît o singură bogăţie, acţiunea.

De fapt, acţiunea italiană a încetat, cînd Italia a devenit casa de plăceri a Europei, după cum acţiunea greacă încetase, din clipa în care Atena, îmbogăţită, era considerată, de către cei care o învinseseră, bună doar să-i instruiască şi să-i

amuze. Dar era de ajuns. Ea a arătat Franței zdrobite de război, și al cărui formidabil efort răsucise și dislocase membrele și vertebrele marei catedrale ogivale, o cale de regenerare pe care Franța va afla puternice mijloace de emancipare. Ea dăruise ciclului shakespearian un tezaur nesecat de senzații, de idei, de imagini, o oglindă pe care o va aburi răsuflarea Nordului, pentru ca sufletul poeților săi să nu-și poată afla niciodată în ea limitele misterului. Ea pregătise calea atotputernicului erou al picturii care urma să apară în Flandra la începutul secolului al XVII-lea, pentru a deschide cu mare zgomot porțile lumii moderne, turnînd, dintr-o singură mișcare, ritmurile meridionale, enorma materie a ținuturilor mănoase, unde ceața și ploaia iau culorile soarelui. Și, deși protestul reformatorilor împotriva disoluției morale a Italiei a dat insurecției politice din Germania un caracter antagonic față de Renașterea Sudului, tot exemplul Italiei le-a îngăduit acestora să trezească în viitor forțele individuale pe care le cerea țara lor.

Căutarea echilibrelor sociale se exercită în aceeași măsură pe întinderea pămîntului ca și în durata istorică, și condițiile sale se schimbă după împrejurările economice, morale și geografice care au făcut-o indispensabilă. Țările din Nordul Europei au avut a realiza, față de țările din Sud, o reacție aproape analogă cu cea pe care poporul evreu o încercase împotriva acțiunii poporului grec. Exaltarea calităților intelectuale și senzuale ale ființei lăsă dintr-o dată loc exaltării calităților puse în valoare de către profeții evrei. Iată cel puțin sem-

nificația schematică pe care o căpătau, în mintea gînditorilor care au exprimat-o, acele mișcări prea complexe și prea profunde pentru ca sensul lor politic și social să poată fi cuprins într-o formulă unică. Caracterul universal și voința de disciplină interioară a creștinismului primitiv au impus barbarilor din nordul și din vestul Europei un cadru necesar îndiguirii și utilizării energiilor lor neîntrebuințate. Reforma, la rîndul său, sau cel puțin mișcarea care a fost încununată de Reformă, le-a îngăduit să-și regăsească personalitatea compromisă cu timpul prin invazia progresivă a idealismului latin, și să-și elibereze acțiunea economică de sub dominația romană. Dacă forma exterioară pe care puterile religioase și politice ale Germaniei au dat-o agitației reformatoare a înăbușit puterile spirituale eliberate de Renaștere, aceasta va reînvia o dată cu marea muzică în geniul Nordului, de acum înainte liber să-și reverse formidabila sa viață în sufletul oamenilor viitori.

Oricare vor fi fost atentatele catolicismului și ale protestantismului împotriva inocenței omului, trebuie să le acceptăm ca pe niște secreții sociale necesare, în care omul din Sud și omul din Nord au aflat timp de secole ceea ce le lipsea pentru a-și stabili echilibrul cu mediul natural și moral în care li se desfășura viața. Individualismul pasionat al popoarelor meridionale le impunea acestora necesitatea unei armături sociale puternic ierarhizată, în care toate neliniștile, toate conflictele interioare să-și poată găsi o soluție precisă și să poată chema, la rigoare, sprijinul unei forțe exterioare imuabile. Caracterul social înnăscut al popoarelor din

Nord, unde, viaţa fiind mai grea şi efortul mai continuu, omul are nevoie de om clipă de clipă, necesita o pîrghie interioară care să trezească individul moral. În secolul în care înfloresc, într-un suprem elan de energie, geniul germanic şi geniul italian, îi vom vedea pe pictorii care le reprezintă, considerînd forma dintr-un punct de vedere aproape opus. Aici, fresce pe ziduri, făcute spre a fi văzute de toţi. Dincolo, opere izolate, aparţinînd unor confrerii, comandate de donatori. Aici, artişti cu atît mai puternic individualizaţi cu cît în jurul lor mulţimea este mai anarhică şi mai pasionată, adună spiritul risipit, compunînd o imagine ideală, generalizatoare şi ierarhică a naturii. Dincolo, artişti abia eliberaţi de instinctul colectiv al evului mediu divizează spiritul comun, particularizînd toate aspectele unei naturi confuze şi detailate, pe care le văd pe acelaşi plan. Rubens, om din Nord şi catolic, va pune de acord pentru o clipă sufletul lui Michelangelo şi sufletul lui Dürer.

Dar va trebui să fie aşteptat încă un secol. Pînă la el, şi în ciuda împrumuturilor neîncetate pe care popoarele Nordului le făceau de la Italia, în timp ce Italia le cerea coloriştilor din Flandra sfaturi a căror urmă e mai greu de descoperit, a existat între spiritul Nordului şi spiritul Sudului un fel de antagonism necesar efortului lumii, şi care fără îndoială nu va dispare decît în ziua în care, unitatea Europei fiind efectuată, grupuri mai numeroase şi mai îndepărtate unele de altele îşi vor confrunta dorinţele. Peisajele sărace din Sud, transparenţa lor, liniile sobre şi precise care le fixează în inteligenţă şi dau naştere în noi unor idei clare

și unor raporturi esențiale, le-au îngăduit marilor italieni să dea naturii o interpretare intelectuală care, de la sculptorii egipteni și pînă la Michelangelo, și de la Fidias la Tițian, nu și-a schimbat decît aparențele, și tinde să rezume viața universală în forma umană, tot atît de purificată, pe cît e și spiritul, de accidentele care le umbresc și de imperfecțiunile care le înconjoară. Peisajele tulburi ale Nordului, înecate în cețuri și în frunze, care introduc în emoția noastră vagi senzații amestecate cu imagini neputincioase să se organizeze în idei, le-au deschis artiștilor din țările septentrionale porțile unui mister în care formele ezită, și se caută, interzicînd sentimentului să elimine și să aleagă. Unii, reducînd natura la o armonie voluntară, îl înălțau pe om pînă la Dumnezeu, ceilalți îl cufundau pe om în viața generală, considerînd natura ca o simfonie oarbă în care conștiința piere în vîrtejul sunetelor, al formelor și al culorilor. De aici exaltarea spirituală a celor care, pentru a înțelege mai bine destinul superior al omului, uitau de nimicnicia lui și de propria lor suferință, și îl vedeau înălțîndu-se tot mai sus, de aici umanitatea celor care, de fiecare dată cînd se aplecau asupra omului, îl zăreau rostogolindu-se în valul fratern al materiei, al ideilor și al mișcărilor. Atropomorfismul unora, panteismul celorlalți au dăruit spiritului nostru cei doi poli ai puterii sale, între care e poate condamnat să înainteze pentru veșnicie, dar în care el află, o dată cu dorința și cu îndoiala, hotărîrea de a acționa.

Și ce însemnătate are îndoiala, și ce însemnătate are faptul că dorința nu se stinge niciodată ! Ce

însemnătate are suferința de a simți, clipă de clipă, cum ne scapă adevărul monstruos pe care, clipă de clipă, socotim că-l stăpînim și care ne depășește fără încetare, pentru că este viu ca și noi, și pe care îl creăm zi de zi, spre a-l osîndi să moară, de vreme ce îl smulgem din noi înșine ! Ce însemnătate are faptul că se aud la răstimpuri voci sfîșietoare care spun că nu vom ști niciodată totul ! În aceasta stă gloria noastră. De fiecare dată cînd pornim la lucru, știm totul, fiindcă, în acel ceas creator, toate forțele vii ale lumii se revarsă în noi, în noi care le chemăm și care le rezumăm, pentru a ne lumina mintea și a ne călăuzi mîna. Iubim Renașterea cu atîta exaltare pentru că ea a consimțit să sufere spre a aduce la lumină acele adevăruri în mișcare, a căror putere de creație nicicînd secătuită începem abia astăzi să o întrezărim, pentru că ele sînt solidare cu toate adevărurile care au fost și cu toate cele care vor fi. Nu-i vom uita pe acei oameni neînfrînți care, atunci cînd toate puterile se asociau pentru a le tăia calea, atunci cînd cărțile le erau arse, cînd creuzetele le erau sfărîmate, cînd călăul înălța securea și sabia și cînd rugurile așteptau pregătite, n-au dat îndărăt în fața misiunii de a descoperi fapte și idei care sfărîmau, clipă de clipă, echilibrul atît de greu cucerit al sufletului lor, și care mențineau în ei necesitatea unui efort tinzînd mereu către alte cuceriri. Nu vom uita că ei au alergat la strigătul de spaimă al umanității secătuite de criza de iubire pe care o trăise, spre a-i adăposti și a-i consola iubirea. Nu vom uita că, în aceeași clipă, ca și cum un deget apăsat pînă atunci pe niște buze invi-

zibile s-ar fi ridicat undeva, Kepler şi Copernic împingeau cu un singur gest cerul pînă dincolo de marginile visului şi ale intuiţiei, Columb şi Magellan deschideau marile drumuri ale pămîntului, aşezîndu-l în mîinile noastre ca pe o armă de luptă, Vesalius şi Michel Servet surprindeau în măruntaiele noastre mişcările iniţiale ale vieţii, Shakespeare elibera de deprinderile sale teologice poemul nemărginit pe care-l purtăm în inimă, Rabelais, Erasm, Montaigne afirmau forţa eternă şi necesitatea îndoielii, Cervantes smulgea idealismul nostru viu, de pe căile primejdioase ale decepţiilor şi ale iluziilor, şi arta italiană murea încet în urma efortului pe care trebuise să-l facă pentru a introduce în spirit ordinea, şi, prin ea, libertatea.

PREFAȚĂ LA NOUA EDIȚIE
1923

Am încercat să povestesc în acest volum epopeea individului, acea epopee a cărei izbucnire dramatică a fost marcată de Renaștere și de Reformă —, căci, mai tîrziu, rezistența cercurilor politice și religioase slăbește, sau, cel puțin, nu se mai afirmă deschis, în orice caz nu se mai ciocnește fățiș cu insurecția spirituală, renunță aproape la spînzurătoare și la roată, și lasă rugurile să se stingă. În acele timpuri, dimpotrivă, individul țîșnește, spre a spune astfel, și sparge, pentru a țîșni, o carapace groasă, zece secole de dogmă și de rituri, de interdicții, de constrîngere, de formule, de organizare socială și teologică atît de greoaie și de profundă — și de umană — încît părea a se fi împlîntat în inimi cu mii de rădăcini vii, cu neputință de smuls. Din locul unde ne aflăm pentru a-l observa, acest individ ne apare, spre a spune astfel, uriaș, monstruos prin forța și prin curajul său, el fiind singur în fața lumii pe care o are de reinventat. Energia acelor timpuri dă artei zămislită de ele acel accent care nu o părăsește niciodată, accent sfîșietor uneori, dar atît de aspru încît, mai tîrziu, cel al celor mai mari pictori, devenit stăpîn pe el însuși, pare facil și fericit. Individul, de atunci, a putut să se arate mai complet, mai echilibrat mai ales, cu un suflu mai regulat, îngăduindu-și răgazul de a absorbi pe îndelete

elementele risipite ale lumii, de a le asimila în profunzime, de a le răspîndi asupra spiritelor cu o împărătească dărnicie : el s-a numit Rubens, el s-a numit Rembrandt, el s-a numit Velázquez. Dar, în timpul celor două mari secole italiene, în timpul secolului flamand, sau francez, sau german care îl văd apărînd, el pare mai puternic definit, mai scris, am putea spune, cioplit parcă în energie și în pasiune cu o daltă de fier, neliniștitor, desigur, puțin sălbatec, poate, în orice caz, hotărît să spună ce are de spus, cu riscul de a ucide sau de a muri. Inteligența, în acele vremuri, nu este nici măcar de conceput, dacă eroismul cotidian nu o apără.

Nu trebuie totuși să ne închipuim că există un antagonism radical între individul Renașterii, atît de definit și atît de hotărît să se definească, și omul social ce se străduie cu atîta pasiune să nu iasă din cadrul fixat, în epocile precedente, pe de o parte de către teologie și politică, pe de alta, de către breslele meșteșugărești. Cînd acest antagonism apare, el constă mult mai mult în ideile și în consimțămîntul unanim la aceste idei, decît în caracterul specific sau chiar individual. El constă mai ales în tendința crescîndă de a judeca totul, de a înțelege totul, de a spune totul prin sine însuși, de a-și face o filozofie personală în ceea ce privește lumea, de a o exprima într-un limbaj care să nu împrumute de la alții decît procedeele tehnice, tradițiile de atelier, de șantier, dar care, printr-o evoluție fatală, să slujească drept veșmînt din ce în ce mai diferențiat unui fel de a vedea și de a simți care se resemnează din ce în ce mai

puțin să semene cu cel a vecinului. Paradoxul plastic se afirmă energic, după cum, pe terenul politic sau moral răscolit de pasiunile în luptă, egoismul fiecăruia caută cu intransigență să-și impună toate drepturile prin fier sau prin otravă. Tortura sufletelor hotărîte să-și sfărîme lanțurile se traduce de îndată printr-o artă torturată ea însăși, ciudată, frenetică, ce ne pare astăzi normală, pentru că ea ne-a determinat pe toți în parte, dar care a părut probabil bizară și, uneori, revoltătoare masei, chiar în realizările sale cele mai logice și în eforturile sale cele mai raționale. Operele rezultînd, de exemplu, din primele tentative ale lui Uccello de a descoperi legile perspectivei, le-au părut, cred, aproape de neînțeles neinițiaților din acea epocă, după cum aproape de neînțeles le-au apărut bunicilor noștri primele picturi chinezești importate la noi, după cum astăzi, se pare, o pictură europeană îi pare de neînțeles unui chinez neinițiat.

Dar pentru cine vrea și știe să separe tot ce e convențional în limbajul ei, și toate intențiile filozofice mai mult sau mai puțin conștiente din arta renascentiștilor, de caracterul ei spontan și viu, de lirismul ei care disloacă și dezarticulează doctrinele pentru a arăta adîncurile ființei — diamantul din cărbune — e ușor să afle în operele cele mai diferențiate ale individualismului german, sau flamand, sau francez, sau chiar italian, accentele epocii precedente, cînd artistul accepta cu bucurie să se subordoneze unei misiuni colective. Încă din epoca romană, italiană, sau chiar franceză, vedem cum individul își face apariția în ansamblurile

anonime cele mai supuse ritmului arhitectural. De la decoratorii plini de ingenuitate ai catedralei franceze la La Fontaine sau la Chardin, n-ar fi greu de urmărit, trecînd prin pictorii de înluminuri și prin povestitorii de fabliaux-uri, prin Fouquet și prin portretiștii atenți și uneori mucaliți din secolul al XVI-lea, același sentiment de duioșie vicleană, aceeași observație amuzată care depășește anecdota, aceeași grație ușoară și subtilă, aceeași bonomie și același bun simț. La fel de ușor se observă că docilitatea acestor decoratori, ce se străduie cu toții să-și subordoneze personalitatea puternică unei nevoi comune de echilibru și de măsură, se regăsește în consimțămîntul lui Fouquet, al lui La Fontaine, al lui Chardin, de a-și supune propriul lor lirism ritmurilor regulate ale unei înțelepciuni inteligente. Ar fi oare cu neputință să regăsim dialectica tranșantă, rigoarea calculului, apriorismul arhitectural lipsite de incidente și de ornamente, ale doctrinarilor, filozofi și juriști din Sud, din Languedoc sau din Ceveni, L'Hospital, Cujas, Auguste Comte, Renouvier, în construcțiile categorice din Rouergue și din Albigeois datînd din Evul Mediu — ziduri înalte, pereți groși, armonie monumentală obținută prin autoritatea masei și prin nuditatea profilurilor mai mult decît prin jocul proporțiilor ? Nu aflăm oare, în arabescul linear al lui Rafael, ca și în constantele preocupări simfonice ale lui Tițian, acea necesitate instinctivă de continuitate de structură și de formă pe care o afirmă pe de altă parte, construcția italiană din Evul Mediu, atît de legată de construcția învecinată și de însuși scheletul solului,

încît orașele din Italia par turnate dintr-o bucată, și făcînd una cu el ? Prin înclinarea sa către dimensiunile gigante, prin acea nevoie de măreție și de dominație ridicată pînă pe culmile spiritului, Michelangelo nu se arată oare a fi solidar cu megalomania care caracterizează istoria Romei și, totodată, a papalității, în decursul întregului Ev Mediu, și pe care o exprimă cu atîta forță arhitectura impersonală a inginerilor romani ? Minuțiozitatea puțin mioapă a lui Dürer, acumulînd detaliul și anecdota, amestecînd planurile, incapabilă să conducă și să domine liniile, dar plină de murmurul și de forfota vieții, nu evocă oare acele orașe din străvechea Germanie în care o sută de ateliere lucrau de-a valma lemnul și metalul în larma necurmată și, spre a spune astfel, muzicală, a suveicilor, a ciocanelor, a daltelor și a pilelor, izbind, sfredelind, pilind și zumzăind laolaltă ?

De altfel, cine și-a dat seama de schimbare, în vremea în care ea a avut loc ? Nimeni, în Flandra, desigur, nimeni, în Germania, nimeni, în Franța, pînă în clipa în care Italia a năvălit de peste tot, sfărîmînd tradiția meșteșugarului gotic și substituind pretutindeni omenești expresii a simpatiei și a credinței, căutarea efectului. Și nici măcar nu sînt cu totul sigur de acest lucru, căci căutarea efectului se află în germene pretutindeni în catedrala în stil *flamboyant*, și nu se afirmă, chiar în Italia, decît după Michelangelo, florentinul din secolul al XV-lea nefiind mai puțin sincer decît francezul, contemporanul său — sincer în dorința sa de a exprima idei, acolo unde Evul Mediu exprima sentimente. Există chiar, în arta italiană

din Quattrocento, o stranie naivitate. Cu o neîncetată strădanie și încordare, ea încearcă să exprime misterul creștin cu ajutorul formei păgîne. Nu cred ca în acea epocă, dacă exceptăm cîțiva umaniști, scepticismul să fi fost foarte răspîndit. Fra Angelico este un sfînt, Masaccio, un creștin fervent, Gozzoli un îndrăgostit fermecat de miturile biblice, Botticeli un mistic bolnav, Ghirlandajo un meșter naiv și credincios. Ei ne conduc, dacă nu fără salturi, cel puțin pe drumul cel mai firesc, pînă la gîndirea neliniștitoare a lui Da Vinci, pînă la drama interioară în care îl recunoaștem pe Michelangelo. Nu putem, după atîtea secole, să urmărim în aceste suflete tulburate toate nuanțele psihologice care au însoțit disocierea creștinismului medieval. Sîntem oare foarte siguri că scriindu-și candida (?) apologie a creștinismului, cel mai inteligent dintre toți oamenii, Montaigne, și-a dat seama că dădea creștinismului lovitura cea mai cumplită pe care acesta o primise vreodată ? Putem oare afirma că Tintoretto n-ar fi fost surprins de propria noastră surpriză în fața femeilor goale cu care a umplut bisericile venețiene ?

Totuși, este prezentă, mai ales în Italia, căci în Nord, trecerea, mai puțin sacadată, este infinit mai puțin crudă, desfășurîndu-se mai puțin pe planul inteligenței artistului cît în lenta infiltrare a moravurilor și a practicilor, care înlocuiesc treptat, în metodele și în deprinderile de gîndire, prin descoperirile individuale venite din Sud, tradițiile și obiceiurile colective atît de înrădăcinate în Nord. Cîțiva italieni și-au dat seama de aceasta,

Da Vinci, fără îndoială, dar nu o vom şti niciodată, Michelangelo, desigur. Care ar putea fi, altminteri, secretul echivoc al primului, care ar putea fi cauza suferinţei cumplite a celui de-al doilea, dacă nu conştiinţa lor foarte limpede că Italia sfărîmase unitatea spirituală a Evului Mediu, în care arta şi ştiinţa omului constituiau împreună imaginea simbolică a concepţiei sale despre univers ? Nu simţeau ei oare că pe măsură ce ştiinţa se obiectiva, arta nu se mai putea menţine în regiunile subiective ale cunoaşterii ? Efortul lor mereu încordat de a da artei, prin anatomie şi perspectivă, aceleaşi baze concrete ca şi cele ale ştiinţei, nu era oare o mărturie implicită că această unitate scăpînd sentimentului omului, trebuia făcută încercarea, printr-o strădanie cu neputinţă de înfăptuit de către alţii decît ei, de a o menţine în inteligenţa sa ? Energia lor deznădăjduită neaflînd nici o ieşire din fundătura mărginită şi închisă cu ziduri de piatră în care îi aduseseră Brunelleschi, Uccello, Piero della Francesca, Signorelli, ei nu puteau salva lumea decît smulgînd misticii universale toate elementele gîndirii, pentru a le încredinţa — cu cît amar scepticism ! — celor cîtorva suflete superioare care vor veni după ei. Oamenii, desigur, îl vor înlocui pe Dumnezeu : dar cîţi oameni adevăraţi vor exista ?

Renaşterea a însemnat deci momentul solemn în care a survenit ruptura unităţii creştine. Dar o dramă, oricît de cumplită, nu schimbă nimic din adevărata natură a fiinţelor care participă la ea. Ea alterează cel mult trăsăturile chipurilor lor, care devin mai încordate, mai slăbite şi mai dureroase. Ce păcat că Istoria este atît de tînără, că nu

putem cuprinde o sută de mii de ani, sau şi mai mult, din uimitoarea noastră aventură, pentru a arăta că nu ne-am schimbat de loc, că variaţiile gesturilor noastre exprimă mişcările interioare care, la fiecare zece sau douăzeci de secole, ne răstoarnă deprinderile, dar ne lasă intacte instinctele, şi deci sentimentele noastre cele mai adînci, resursele şi necesităţile noastre. Fie că acum individul ţîşneşte pentru a culege beţia de a trăi pe cale de a se stinge în sufletul mulţimilor, fie că mulţimile, altă dată, cuprinse de o febră gigantică, acţionează, gîndesc, creează ca un singur individ în ciuda a toate, o solidaritate de neînvins uneşte manifestările cele mai primitive ale emoţiei noastre în prezenţa lumii, cu manifestările cele mai conştiente, mai înalte, mai eliberate de orice spirit gregar, cu condiţia, bine-înţeles, ca această emoţie să existe. Distanţa e mult mai mică de la frescele Capelei Sixtine la gravurile troglodiţilor, care le precedă cu o sută cincizeci sau două sute de secole, decît de la aceleaşi fresce la multe opere academice pe care ele le-au inspirat direct şi nemijlocit. Unitatea artei, datorită sensibilităţii omului, supravieţuieşte rupturii unităţii conştiinţei, pe care inteligenţa a trebuit s-o sfărîme pentru a se sustrage morţii.

Aşa cum am văzut în legătură cu Evul Mediu [1], sensibilitatea noastră în faţa diversităţii prodigioase a imaginilor, poate cunoaşte o clipă emoţionantă, aceea în care ea percepe înrudirea tuturor acestor imagini, şi ajunge, prin fiecare dintre ele, pînă la omul interior. Dar, evident, studiul pasio-

1 A se vedea prefaţa la *Arta medievală*

nat al fiecărei opere de artă, apoi al fiecărui artist, apoi al fiecărei şcoli, apoi al fiecărui popor, în decursul întregii sale istorii, în expresiile sale figurate, este singura cale care duce la aflarea acelui om. Trebuie deci să învăţăm să recunoaştem în fiecare individ spiritul speciei, apoi spiritul epocii, şi, de asemenea, în monumentele cele mai impersonale ridicate de specie în oricare dintre epoci, spiritul individului. Vom observa, astfel, că omul s-a schimbat foarte puţin în timp, după cum Evul Mediu ne-a arătat odinioară că el se schimbă foarte puţin în spaţiu, şi că putem nu numai să-l regăsim pe Dürer, în meşterul german din secolul precedent, sau pe Fouquet, în sculptorul gotic, ci şi pe grecii lui Pericle, în cei ai lui Venizelos, pe germanii lui Tacit, în cei ai lui Bismarck, pe galii lui Cezar, în francezii de la Charleroi. Vom putea invoca, de asemenea, imobilitatea imensă a Chinei, mobilitatea monotonă a Indiei. În ciuda migraţiilor, invaziilor, încrucişărilor, războaielor, revoluţiilor, întrepătrunderilor reciproce, există, în fiecare popor, un fond aproape imuabil, venind, fără îndoială, din întîlnirea dintre pămîntul adoptat, cu elanul imemorial ce i s-a imprimat la originile sale, şi care călăuzeşte toate încercările de schimbare şi de emancipare către acelaşi tip spiritual, pe care drama îl răscoleşte, pe care creaţia îl linişteşte, care se adaptează pentru o clipă la evenimente pentru a se lăsa apoi copleşit de ele, atinge apogeul, agonizează, dar pretutindeni, şi totdeauna, refuză să se schimbe. Chiar dacă unul şi acelaşi popor, cîndva,

a construit Partenonul, şi, douăzeci şi cinci de secole mai tîrziu, e lipsit de o cultură proprie, ruinat moralmente de îndelunga sa servitute, cu desăvîrşire lipsit de facultăţi creatoare, nu-i oare acelaşi popor, dacă el şi-a păstrat turbulenţa, pasiunea războinică şi polemică, acel naţionalism ideal care îi ruinează toate cetăţile, acea imaginaţie fără de frîu care urmăreşte o nălucă mereu vizibilă, dar mereu sfîşiată de mîinile sale prea febrile, acea frenezie de a-i pedepsi pe cei pe care îi îndeamnă la aventură, cînd aventura sfîrşeşte rău, chiar dacă le va contesta orice merit, cînd aventura se sfîrşeşte cu bine ? Un copac nu rămîne oare acelaşi copac — acelaşi măslin, acelaşi laur, acelaşi stejar — chiar dacă, timp de mai multe anotimpuri, nu dă roade ?

Nu trebuie deci să ne mirăm cînd vedem că, după mai bine de o mie de ani, geniul italian creşte din nou din ruinele sale, verde şi puternic, nu identic, desigur, dar analog cu ceea ce a fost, cînd îi vedem pe arhitecţi măsurînd boltele prăbuşite, ascultînd pietrele îngropate — nu, cum s-a crezut, pentru a căuta modele, ci pentru a-şi confrunta calculele, intuiţiile, dorinţele, cu cele ale strămoşilor. Nu trebuie să găsim anormal că în jurul Sienei şi Florenţei, după două mii de ani de invazii neîncetate, de reînnoiri etnice, pămîntul fiind ars de copitele cailor de război, brazdele pîrjolite, edificiile dispărute, descoperim, scormonind pămîntul, în cavourile mortuare, figuri stranii, umbre prelungi, bolnăvicioase, vedenii de supliciu şi de moarte, care sînt surori, prin caracterul lor funebru, cu formele molatice, răvăşite, mistice, tensio-

nate la maximum ale lui Taddeo Gaddi şi ale lui Andrea del Castagno, ale lui Donatello şi ale lui Masaccio, ale lui Botticelli şi ale lui Lippi, ale lui Pollaiuolo şi ale lui Da Vinci, ale pictorilor înspăimîntători de la Capela spaniolilor şi de la Camposanto din Pisa. Îmi amintesc că într-o zi am simţit, în faţa catedralei Notre-Dame, una dintre acele impresii fulgurante, care ne lasă pentru totdeauna certitudinea absolută de a ne fi aflat în prezenţa, timp de o secundă, a unui invariabil adevăr : mi s-a părut că văd apărîndu-mi unul dintre acele castele în stilul Hardouin-Mansard, cu corpul său central şi cu cele două aripi, totul fiind unit şi căpătînd soliditate prin jocul categoric al orizontalelor calme şi al verticalelor robuste, ascultînd de cele mai simple, de cele mai clare proporţii. Îmi amintesc de nenumărate alte surprize asemănătoare — înrudiri evidente între basoreliefurile galo-romane şi cele ale catedralelor, tipuri fizice şi spirituale de ţărani din aceleaşi regiuni, pe care le aflăm aici şi în zilele noastre, motive imobile şi tratate în acelaşi spirit pe un vas persan din secolul al XVI-lea şi pe o cărămidă smălţuită din vremea lui Cambise sau Darius, pe o farfurie ţărănească şi într-un tablou al unui maestru de geniu, în Italia, în Franţa, în Olanda, pretutindeni, şi acele cîntece, şi acele dansuri ale ţăranilor din Attica, din Beoţia, din Peloponez, pe care le regăsim în cutare cor din *Prometeul* lui Eschil sau pe pereţii unei amfore, cupe sau cantare din Corint sau din Ceramica. Cutare uzină franceză actuală aminteşte, fără ca acel care a construit-o să-şi fi dat seama de aceasta, de cutare castel de Gabriel, cutare uzină

italiană de un palat de Cronaca, cutare uzină germană, de o fortăreață a cavalerilor Teutoni. Și n-am regăsit oare, lucru încă și mai surprinzător, în înfățișarea cutărei uzine americane, impresia pe care mi-au trezit-o ruinele pe jumătate îngropate sub mărăcinișuri și liane ale vreunui templu toltec sau ale vreunui palat peruvian ?

Renașterea este cea care, diferențiind și mai mult popoarele între ele, și indivizii între ei, a pus în lumină aptitudinile popoarelor și ale indivizilor. Urmînd, precum a făcut-o, acelui uriaș murmur confuz al Evului Mediu, în care sculptura și pictura, teatrul, muzica și dangătul clopotelor se contopeau în prăpastia plină de întuneric și de raze a corpului arhitectural, ea a subliniat ceea ce era indestructibil în rasă și în sol. Desigur, fiecare individ în sînul poporului, fiecare popor în sînul Istoriei se îndreaptă către unitatea spirituală a omului, dar poate că această unitate e menită să nu se formuleze niciodată, nicăieri, poate că ea e menită să prefere întotdeauna infinita varietate a formelor de expresie individuale sau specifice, unei uniformități splendide, a cărei monotonie nu ar întîrzia, fără îndoială, să arunce spiritul neliniștit către o nouă dispersiune. Pînă acum — și spiritul vrea aceasta, pentru a-și păstra puterea suverană de a-și schimba în fiecare clipă, după epocă, după specie, atitudinea și veșmintele — pînă acum, orice om, orice grup de oameni își are limba lui, spre a spune astfel, inalienabilă, străbătînd Istoria cu o consecvență victorioasă, care îl definește dintr-o dată. Cine nu vede, pentru a nu vorbi decît de Europa, de care ne ocupăm în mod exclusiv în

acest volum, cine nu vede, de exemplu, că francezii s-au dovedit a fi înainte de toate arhitecți, italienii, înainte de toate, pictori, germanii, înainte de toate, muzicieni, spaniolii, înainte de toate, dramaturgi, englezii, înainte de toate, poeți lirici ? și că, prin intermediul arhitecturii, picturii, muzicii, dramei și poeziei, ei au înălțat sensibilitatea omului pînă pe culmile inefabile ale spiritului universal ? În asemenea măsură chiar, și cu o atît de mare rigoare, încît în afară de cîteva manifestări excepționale, acest limbaj li se impune pînă la a trece în toate expresiile lor verbale, sau sonore, sau figurate, cu toate caracteristicile sale, și pînă și cu defectele sale cele mai grave ? Nu-i oare evident, de exemplu, că viziunea arhitecturală a francezilor a dominat aproape fără întrerupere, începînd din perioada vechilor temple romane și pînă la stilul lui Gabriel, toate formele lor de gîndire, literatura, pictura, muzica, filozofia chiar, definind pînă și spiritul lor clasic și impunîndu-le, de la Poussin la Corot, de la Nôtre la Chardin, de la Descartes la Rameau, de la Racine la Stendhal, de la La Fontaine la Pascal și de la Claude Lorrain la Malebranche, ritmuri simetrice și proporții măsurate, pînă și în strigătele de suferință sau în rătăcirile sentimentale ? Nu-i oare evident că geniul decorului și al plasticii este tot atît de vizibil la Dante sau la Monteverdi ca și la Palestrina sau la d'Annunzio, la care senzația sculpturală este constantă, dînd literaturii însăși înfățișarea unei serii de forme în mișcare, succedîndu-se în durată ca și cum ar fi vorba de un perete pictat sau de o fațadă împodo-

bită ? Că germanii transpun spiritul muzical în poemele lor, în filozofia lor de asemeni, şi pînă şi în ştiinţa lor, materii confuze şi fără contururi legate prin nenumărate treceri ascultînd de un fel de obsesie sentimentală de a înălţa peste neant un monument metafizic datorat numai voinţei lor ? Că drama spaniolă este transpusă în arhitectură, unde aurul şi întunericul sînt pline de mişcare, şi, prin El Greco, Zurbarán, Velázquez, Goya se strecoară în pictură — subtile sau violente contraste, transpuneri de un realism sălbatic, ale unui misticism intransigent, vedenii tăcute, jocuri sinistre, oseminte, fantome, sînge ţîşnind în noapte ? Că lirismul englez se regăseşte în peisajul pictat — luciri fantastice, nori despletiţi, arbori răsuciţi, ceţurile iluminate ale lui Turner, în care sîngerează un ochi roşu, castele pe cer, nestemate în mare, şi pînă şi în grădinile sălbatice, şi pînă şi în ştiinţa exactă, horă a sferelor în marea tăcere a cerurilor ?

Oricît de înrudite sînt între ele formele artei universale, e cu neputinţă să trecem de la marea unitate confuză a Evului Mediu occidental la anarhia lumii moderne, fără să ne oprim asupra acelui moment dramatic cînd Renaşterea defineşte, cu ajutorul indivizilor şi al şcolilor, rolul pe care fiecare îl va juca în misiunea comună. Acest rol era, în acest moment, acela de a particulariza aspectele infinit de variate ale lumii, spre a reda umanităţii europene elementele unei mistici în care unitatea străveche a ştiinţei şi a artei se va putea făuri din nou, într-o zi, în inima mulţimilor. Cel puţin, iată ce cred eu. Nu-mi închipui că omul se

2. Jacopo della Quercia. Monumentul lui Ilaria del Carretto, *detaliu* (Catedrala, Lucca).

poate elibera cu ușurință de ritmurile ale căror virtuți i-au dat, timp de atîtea secole, un simțămînt de siguranță, decît zămislind ritmuri tinere, în păcat și în durere. Umanitatea nu trebuie să aibă altă rațiune de a trăi decît aceea de a-și reînnoi puterea de iubire, în contact cu formele pe care le întîlnește în drumul ei și care se reînnoiesc fără s-o aștepte. Pare cu neputință să iubești, sau să ierți, sau să blestemi, sau să înțelegi mai bine Renașterea, dacă-i privești efortul într-o altă lumină decît aceasta.

I

Pisa fiind învinsă — Pisa unde se ridicaseră primii arhitecți și primii sculptori ai Italiei – Siena, redusă la o tăcere pe jumătate voluntară, iar Republica Florentină, puternic definită în fața cetăților rivale, particularismul italian — încă insuficient caracterizat în haosul Evului Mediu, și ținut în frîu, de altfel, de un ansamblu de credințe comune și de ascendentul spiritual al papalității — se accentuează. Pe acest pămînt arzător, plin de amintiri ilustre, spiritul municipal se orientează către un ideal politic capabil să întărească și mai mult individualismul pasionat care va transforma Europa. Franța este istovită de efortul făcut. Catedrala se clatină și e gata să se prăbușească pe temeliile ei prea fragile. Nu pe pămîntul acesta secătuit de un război care nu se mai termină, nu în inima unui popor nefericit vor renaște elementele energiei sale zdrobite. Acest rol îi va reveni Flandrei și Italiei.

Dar aceste elemente nu-și vor regăsi coeziunea nici în Italia și nici în Flandra. Individualismul italian nu știe să se supună exigențelor unui ansamblu. Cînd artele asociate exprimau mulțimea, ele păreau a emana de la un singur om. Ele au părut divizate și dușmane cînd au exprimat un singur

om. Fiecare artist italian se intitula cu plăcere arhitect, sculptor şi pictor. Dar el vorbea rareori cu aceeaşi forţă toate cele trei limbi pe care şi le atribuia. Chiar după ce spiritul medieval a tîrît în căderea sa forţa difuză care înălţa peste oraşe monumentul reprezentativ al credinţei şi al cetăţii, Italia n-a încetat cu desăvîrşire să producă arhitecţi. Războiul agita încă cetăţile republicane şi era încă nevoie ca acele aspre palate rectangulare, înalte şi nude, construite de Brunelleschi în faţa bisericilor bogat împodobite, să se înalţe peste străzile pardosite cu lespezi de piatră, pentru a afirma, în faţa sufletului nordic care năvălea de pretutindeni, supravieţuirea sufletului latin. Ea a format mai puţini sculptori. Şi a văzut născîndu-se atîţia pictori încît s-ar fi zis că inventează ea însăşi pictura, iar amintirea a ceea ce a făurit atunci acţionează încă asupra noastră.

Pictura ei exprima, încă din secolul al XIII-lea, individualismul italian. Artiştii gotici din Siena, Giotto, Cimabue, făceau tablouri pentru altare sau decorau direct zidurile într-o vreme cînd francezii şi flamanzii nu cunoşteau decît vitraliul sau înluminura de pe cartea de rugăciuni. Cînd pictorii italieni, la începutul secolului al XV-lea, căutau să afle de la pictorii flamanzi secretele tehnicii lor, ei simţeau că şi acest limbaj li se potriveşte. Cum geniul lor natural le interzicea să împrumute de la flamanzi altceva decît procedee exterioare, cum nu se cunoştea încă nimic din pictura antică, ei au fost, de îndată, ca pictori, ei înşişi şi numai ei înşişi. Dacă au suferit influenţa sculptorilor şi a umaniştilor, ea s-a exercitat prin intermediul atî-

tor comentarii şi temperamente noi, încît n-a făcut decît să le confere o şi mai mare originalitate.
Sculptorii năzuiau, dimpotrivă, să se inspire din operele antice. Niccolò Pisano se înconjura de sarcofage străvechi. În ciuda forţei transmise succesorilor săi, Giovanni, Nanni di Banco, Jacopo della Quercia, Donatello, Ghiberti, de către cele mai arzătoare focare de viaţă sentimentală pe care lumea le cunoscuse vreodată, nici unul dintre ei, oricît de liberă i-ar fi fost inspiraţia şi oricît de frust limbajul, n-a uitat că pe acel pămînt, cu o mie de ani în urmă se înălţau oraşe de marmură. Copil încă, plăpînd, sărac, Donatello l-a urmat pe Brunelleschi la Roma. Au trăit aici ca tîlharii, cu mîinile bătătorite de tîrnăcop şi de hîrleţ, murdari de pămînt, agăţîndu-se de buruieni şi de smochinii sălbatici pentru a escalada zidurile, măsurînd deschiderea şi grosimea bolţilor, petrecînd zile întregi în întunericul subteran din vechile temple îngropate, nebuni de bucurie cînd dezgropau o coloană, o statuie, cîteva pietre unite între ele... La întoarcere, ştiau mai bine de ce trebuie să fie mîndri.
Aşadar, nu povara vestigiilor antice a stînjenit dezvoltarea Italiei în domeniul sculpturii. Ea simţea o nevoie prea imperioasă de a-şi afirma gloria intimă, pentru a consimţi să le ceară vechilor sculptori altceva decît o disciplină a spiritului, al cărui principal efect a fost acela de a-i accentua puterea expresivă, pretinzînd totodată a i-o stăpîni. Sculptura n-a fost niciodată limbajul preferat al artiştilor săi, pentru că sculptura poate fi greu izolată de arhitectura din care s-a născut, pentru

că ea însăşi este arhitectură, pentru că ea corespunde întotdeauna vieţii sociale şi religioase a unui întreg popor în acţiune, ale cărui aspiraţii generale le rezumă cînd templele sînt ameninţate. Ea nu are nici puterea de a disimula şi nici pe aceea de a alege, ea trebuie să trăiască în spaţiul unei vieţi impersonale, fixată din toate părţile, ea se prăbuşeşte cînd încearcă să ascundă vederii anumite forme, pentru a-i impune alte forme, şi cînd încearcă să treacă de la unele la altele prin nuanţe insensibile, nuanţe în care pictura excelează. Prea pasionat pentru a rămîne pe deplin stăpîn pe el însuşi, prea rafinat pentru a merge de-a dreptul la ţintă, italianul nu a vorbit niciodată, ca francezii sau ca grecii, acea limbă implacabilă care interzice imaginaţiei să depăşească limitele planurilor logice şi ale volumelor definite.

Ca şi strămoşul său roman, care nu a menţinut spiritul latin, în acea Romă în care sculptorii importau formulele greceşti, decît scobind cuvele funerare sau pereţii arcurilor de triumf, artistul italian n-a ştiut să lucreze cu adevărat piatra decît atunci cînd a abordat basorelieful decorativ, unde lumina şi umbra pun stăpînire pe formă, pentru a o supune voinţei sentimentale a sculptorului. Sculptura şi pictura au urmat întotdeauna pas cu pas tresăririle şi eclipsele spiritului individualist. Poporul cel mai puţin individualist din lumea antică, egiptenii, au tratat ca sculptori însăşi pictura, pe care n-au văzut-o decît ca pe o serie de profiluri proiectate pe zid. Poporul cel mai individualist din lumea modernă, italienii, au tratat sculptura ca pictori, cu excepţia, poate, a lui Jacopo della

3. Jacopo della Quercia. Caritatea (Palatul Comunal, Siena).

Quercia. Basorelieful alexandrin afirma individualismul antic, după cum basorelieful italian le va indica artiştilor mijlocul de a se separa de sentimentul general, pentru a întemeia o nouă ordine intelectuală. De fiecare dată cînd arta impersonală e în declin, sculptura trece în pictură prin intermediul imaginii dăltuite pe pereţi.

Pictura este limbajul incertitudinilor, al elanului şi al rezervei sentimentale. Ea nu mai este materia rebelă care, o dată rănită, nu se mai cicatrizează, şi care nu ascultă decît de cel care ştie să accepte o mare idee colectivă şi al cărui suflet se mişcă în deplină siguranţă în cercul închis al unui organism social care pare de nezdruncinat. Piatra domină spiritul, ea îi este anterioară. Omul a supus pictura direcţiilor spiritului. Ea îi urmează ezitările, şi meandrele, şi etapele, ea zvîcneşte, sau se

4. Jacopo della Quercia. Adam şi Eva izgoniţi din Paradis. (San Petronio, Bolonia).

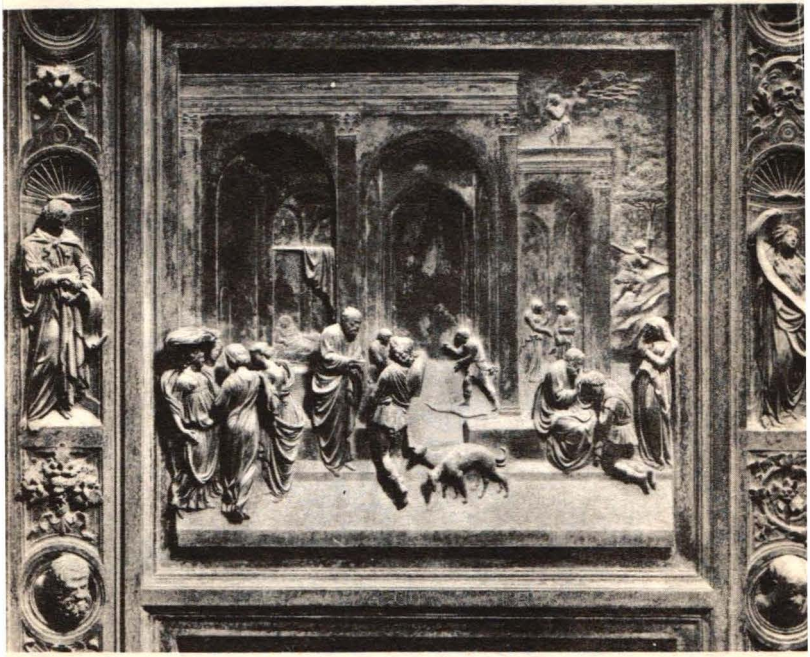
5. *Detaliu* de la 4.

contractă, sau se întunecă, o dată cu el. Este limbajul pasiunii intelectuale. El defineşte individul.

Italia ne-a vorbit, aşadar, mai cu seamă prin pictură. Dar şi de data aceasta, ea nu putea avea decît o concepţie personală în ceea ce priveşte suprafaţa pictată. Funcţia unui spirit superior este aceea de a smulge mulţimea din adoraţia idolilor săi obişnuiţi, pentru a-i impune idoli pe care el are

5

dreptul şi datoria, dată fiind pasiunea meditaţiei sale, să-i urmărească pînă la moarte. Numai zidurile bisericilor şi ale palatelor municipale sînt îndeajuns de vizibile şi de vaste pentru a potoli febra artistului, aviditatea sentimentală a spectatorului, orgoliul preotului şi al oraşului. Fresca, sugerată de altfel, de transparenţa atmosferei florentine, de precizia tonurilor şi a contururilor, de nuditatea zidurilor romane lipsite de ferestre şi de



6. Lorenzo Ghiberti. Poarta Baptisteriului din Florenţa, *detaliu*.

vitralii, a devenit limbajul firesc al tuturor pictorilor toscani. Vechii maeştri din Evul Mediu, Cimabue, Giotto, Duccio, Simone Martini, pictorii din familia Gaddi, fraţii Lorenzetti, Orcagna n-au cunoscut, spre a spune astfel, un alt limbaj. Cennino Cennini a scris despre ea o carte ingenuă şi mişcătoare. Fra Angelico o reia, Masaccio se exprimă prin ea aşa cum nimeni altul după el nu o va mai face, Michelangelo o transformă într-o unealtă cumplită, care zguduie monumentul. Se pare că Andrea del Castagno, Filippo Lippi, Uccello, Ghirlandajo, Luini nu sînt cu adevărat ei înşişi decît prin ea, şi datorită ei. Antonio Pollaiuolo, Botticelli mai ales, se descoperă pe deplin în ea, devin mîndri şi gravi, se simplifică, de îndată ce o folosesc, şi amintesc, prin profunzimea şi puritatea expresiei lor, prin acel caracter de viaţă surprinsă precum o umbră pe un perete, de vechii decoratori etrusci. Fresca se născuse dintr-o colaborare strînsă între artist şi zidar. Cîte căutări comune, cîte eşecuri descurajatoare, cîte entuziasme rănite, înainte ca pictorul să cunoască exact calităţile materiei, să ştie s-o pregătească, s-o aştepte, să surprindă clipa în care ea îi va cere să-i dăruiască floarea cea mai rară a sufletului său, atîta vreme cultivată în desene şi în schiţe ! Ei se sculau în ultimele ore ale nopţii, pentru a picta înainte ca soarele să usuce zidurile, trăiau ziua întreagă în aşteptarea pătimaşă a acelor clipe minunate, în care comunicau cu piatra întru eternitatea spiritului. Viaţa lor pasională nu era decît pregătirea superioară şi tiranică în vederea misiunii pe care simţeau că o au. Ei au făcut din frescă un instrument profund, din care

au ştiut să scoată sunete atît de dramatice, încît flacăra inimilor lor pare că arde încă pe ziduri. Nici ezitări, nici căinţe. Pentru ca mortarul umed să poată cuprinde culoarea şi să o cristalizeze pe măsură ce se întăreşte, să-i atingă puţin strălucirea, să-i dea, încorporînd-o apei şi pietrei, frumuseţea lor pămîntie şi ascunsă, a fost nevoie de elanul sufletului italian, care nu se întoarce niciodată din drum, mereu mînios şi mereu chinuit de a nu se putea depăşi. Fresca are menirea de a fixa clipa înflăcărată într-o materie solidă ca însăşi meditaţia.

II

Or, clipa înflăcărată se prelungea în ea ca o vibraţie de coardă, care supravieţuieşte atingerii degetelor, şi renaşte din această atingere, în chiar clipa cînd e pe cale să moară. Florenţa trebuia să elibereze de sub constrîngerea îndelungatei sale educaţii creştine dorinţa pe care o simţea cînd privea statuile dezgropate, cînd citea poeţii şi filozofii antici, cînd îşi înălţa privirile rătăcite către creasta munţilor. Trebuia să descopere trecerea de la idealul social pe care Italia Evului Mediu îl căutase zadarnic, la idealul intelectual către care năzuia Renaşterea. Şi în aceasta stă gloria şi suferinţa picturii maeştrilor toscani.

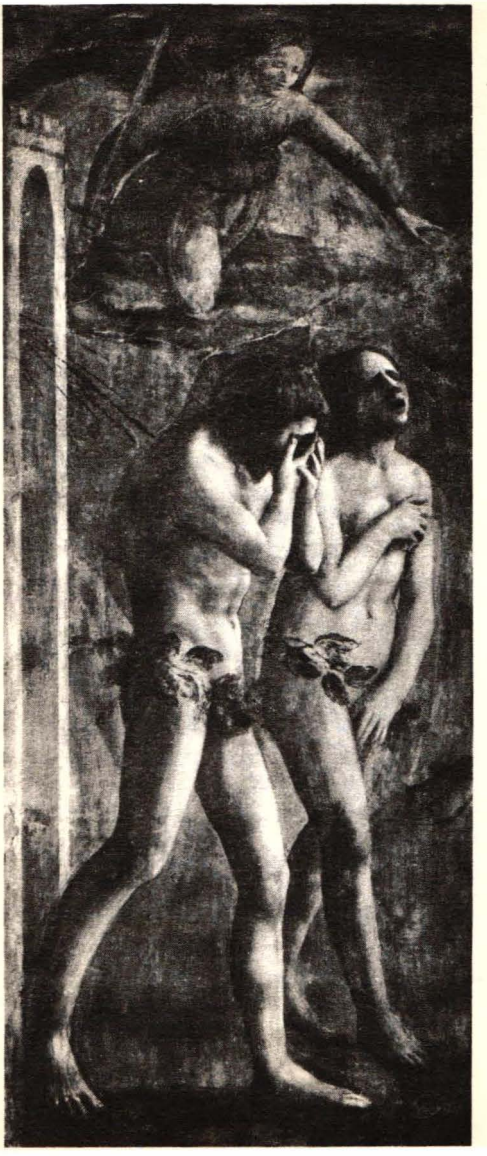
Marele secol a început pentru ei într-o nehotărîre care a dăinuit pînă la sfîrşitul său. Din bucuria sănătoasă şi puternică a lui Giotto, legănînd în linia sa largă şi unduioasă înaltele certitudini din care trăise întreaga societate medievală, nu mai

rămînea mare lucru. În mănăstiri, fără îndoială, departe de lume, credința în ele continua să existe. Dar ea căpăta aici aparența unei iluzii voluntar consimțită. Călugărul Angelico — constructor viguros, de altfel, și care transmite, intactă, marilor clasici, peste devierile și slăbiciunile ultimilor primitivi și peste ezitările precursorilor lui Rafael, grandioasa logică structurală a lui Giotto — n-a bănuit niciodată că el celebra creștinismul cam în felul în care este ilustrată, pe marginea unei cărți vechi, o legendă. Această legendă îl înduioșa, fără îndoială, și chiar îl înveselea. Întîmplările cele mai cumplite se desfășurau aici ca într-o poveste pentru copii, și el le alegea aproape întotdeauna pe cele mai blînde. Cum credea în infern, și cum infernul urla la porțile mănăstirii sale, imaginația sa nesecată știa foarte bine să amestece și să învălmășească mulțimile dramatice, să întunece cerul cu săgeți și cu lăncii, să pironească pe crucea uriașă, în jurul căreia forme se prosternau în atitudini de rugă, picioarele și mîinile Mîntuitorului. Dar priveliștea paradisului, lire, viori, trompete de aur, îngeri înaripați cu pene multicolore, în peisaje pure brăzdate de chiparoși negri, îl atrăgea mult mai mult. Era o făptură încîntătoare, fericită că iubește, fericită că trăiește, fericită că există flori pe cîmp, pentru ca să le poată răspîndi sub pașii tinerelor sfinte. Din sîngele martirilor creșteau, printre ierburile înroșite, margarete albe. Asocia întotdeauna stării sale de beatitudine, primăverile și verile cîmpiilor florentine. Era prea candid pentru a-și da seama că se bucura de pictură pentru ea însăși, și că n-o iubea pe mama lui Isus cu o

atît de mare dragoste decît pentru că ea avea un chip minunat de micuță fecioară timidă, o frumoasă rochie strălucitor de albă și o aureolă de aur. Nu era primul, bineînțeles, care povestea *Buna Vestire*. Pictorii din Siena se întorceau la acest subiect cu orice prilej. Numai că la ultimii mistici, zăvorîți în practicile unei religii care-și pierdea din forță, miraculoasa poveste părea că vine dintr-o lume moartă, ea mirosea a floare veștedă și a tămîie ce se stinge. La Fra Angelico, dimpotrivă, o umanitate proaspătă și castă o invada blînd. Era cufundat în secolul său pînă în gît, dar

7. Masolino da Panicale. Sfîntul Petru, **frescă**, *detaliu* (Santa Maria del Carmine, Florența).

el nu vedea aproape nimic, căci ochii lui, întorși de la spectacolele violente, zăreau mai ales pajiști înflorite, șuvițe de păr blond, rochii brodate, ceruri strălucind de stele, și nu auzea aproape nimic din cele ce se petreceau în jurul său, căci urechile sale știau să se ferească de zarva lumii, pentru a asculta harfele și vocile minunate care cîntau. El ducea de mînă o logodnică nespus de gingașă, oferind-o noii lumi. În așteptarea îmbrățișării fierbinți a eroilor care se apropiau, ea își regăsea în el inocența necesară. Italia lupta de două secole spre a o spăla de rușinea originară. Purificatorii lumii o batjocoriseră vreme atît de îndelungată, încît în clipa în care viața a năvălit în inima oamenilor, aceia dintre ei care aveau menirea de a o transmite viitorului și-au întors către femeie adorația lor cumplită. De o mie de ani fusese uitată sau întinată ! I-au cerut iertare cu suspine frenetice, în genunchi, cu mîinile înălțate către ea și neîndrăznind s-o privească. Dante a rămas credincios unei moarte întreaga-i viață. Petrarca, întreaga-i viață, a iubit o făptură vie pe care n-a vrut s-o posede. Giotto a vorbit despre femei cu atîta iubire, încît a surprins punctul de plecare al tuturor curbelor însuflețite care leagă formele de centrul dramei umane, în brațele și în mîinile, în genunchii îndoiți ai mamelor și ai soțiilor. Cînd călugărul a întredeschis, pentru a vedea cum trece femeia, poarta mănăstirii, unde vocea de cristal a clopotelor florentine se amesteca cu suflarea trandafirilor, atît el cît și ea erau purificați. Într-adevăr, se iubeau cu inocență. Erau uimiți de toate, de ei înșiși, de lucrurile ce li se povesteau, de casele roze și albe,



de colinele urcînd ca niște trepte, și pentru că era cu putință să fie pe lume lacrimi și tragedii, atunci cînd natura era atît de minunată și cînd miracolul prevestit era atît de simplu și de înduioșător. Poeții Evului Mediu șterseseră din inima lor amintirea relelor străvechi, și cum nici unul din ei doi nu cunoștea dragostea, ei nu știau că vor mai suferi încă. Și totuși, la cîțiva pași de Beato Angelico, experiența reîncepea. În timp ce el își picta, în lumina și în tăcerea îmbibată parcă de parfumul palidelor sale armonii, pajiștile pline de flori și micuțele fecioare cu mîinile întotdeauna încrucișate pe piept, Masaccio lucra într-o biserică întunecoasă acoperind un zid aproape invizibil cu acea dramă a conștiinței care definește dinainte acțiunea secolelor critice anunțate de florentini.

Masaccio nici nu era măcar, la drept vorbind, primul. La Siena, pămînt mistic, focar al celui mai adînc dezacord dintre evoluția lumii și tradițiile credinței, sculptorul Jacopo della Quercia dase semnalul de alarmă, pe care l-a auzit, desigur, Masaccio însuși. Opera pare de o maturitate stranie cînd știm că e cea dintîi înaintea aceleia a lui Fra Angelico, înaintea aceleia a lui Masaccio, înaintea aceleia a lui Donatello, înaintea aceleia a lui Masolino da Panicale, atît de tulburătorul pictor care l-a precedat cu cîțiva ani pe Masaccio în capela sa, și contemporană aproape cu efortul extraordinar pe care l-a realizat Ghiberti pe porțile de bronz ale baptisteriului florentin. Ea este încă și mai vastă, și dacă nu ar fi augusta sa asprime, ai crede-o apărută la o sută de ani după Fra Ange-

8. Masaccio. Adam și Eva izgoniți din Paradis, frescă (Biserica del Carmine, Florența).

lico. Sculptura, datorită lui Giovanni Pisano, o luase cu mult înainte, şi putea exprima drama cu mai multă forţă decît pictorii încă încurcaţi în reţete gotice şi bizantine, şi incapabili să treacă, după cum făcuse Giotto, dincolo de formulele de şcoală şi de prejudecăţile tradiţionale. Parcă ar fi o schiţă, plină de forţă, a tragediei pictate pe capela Sixtină şi a mormîntului familiei Medici. Fie că Jacopo decorează fîntîna din piaţa Municipiului, fie că sculptează pe faţada bisericii San Petronio din Bolonia pe Adam săpînd pămîntul, pe Eva izgonită, drama inocentă şi cumplită a primei poveşti de iubire, peste tot întîlnim figuri năpraznice cu sprîncenele încruntate, capete purtate pe gîturi ca o armă la capătul unui braţ, mîini contractate şi musculoase strîngînd un copil neîmblînzit, o mişcare pătimaşă de torsuri, şi de şolduri, şi de sîni, care adăpostesc şi hrănesc toate bucuriile şi toate nefericirile lumii, peste tot ne întîmpină strigătul unui profet mîniat. Cel mai înalt simbolism uman unea sufletul cu forma. Subiectul etern, cel pe care poeţii evrei l-au smuls din domeniul anecdotei pentru a-l statornici pînă la sfîrşitul timpurilor în însuşi mecanismul nostru intelectual, povestea imuabilă a omului care deschide ochii asupra vieţii, care vrea să întrebe viaţa, pe care viaţa îl răneşte şi pe care ea îl condamnă să-i pună întrebări tot mai adînci pentru a-şi pansa această rană şi pentru a-şi deschide astfel altele — subiectul etern înflorea piatra. Spiritul artistului şi spiritul pietrei însăşi se contopeau în strălufgerarea marii intuiţii lirice, în care legile imobile ale armoniei universale se acordă

9. Masaccio. Botezul, frescă (Biserica del Carmine Florenţa).

cu sentimentul cel mai ingenuu şi cel mai egoist al suferinţelor noastre, al grijilor noastre, al ocupaţiilor noastre zilnice. Jacopo della Quercia nu-şi închipuia că tragedia monotonă, a cărei interogare mereu adîncită şi continuă ne duce la acceptarea crudei sale necesităţi, ar putea să stîrnească lacrimi neroade şi să provoace proteste moralizatoare împotriva destinului implacabil pe care-l purtăm în inimă încă de la naştere. El accepta drama omenească, şi drama omenească acceptată îi aducea răsplata. O forţă cumplită sălăşluia în pietrele sale sculptate, sentimentul profund al oamenilor primitivi se exprima prin forma plină a timpurilor înfloritoare ale lumii, care-i sporeau măreţia. El era încă de pe acum stăpîn pe marele lui suflet. Suprafeţele sale expresive cunoşteau tăcerile îndelungi ; alături de el, Donatello pare crispat de spaimă, Michelangelo, convulsionat de furie şi de dezgust. Cînd îşi culcă morţii pe lespedea funerară, ştie să silească pacea definitivă să sălăşluiască sub fruntea lor, şi totul capătă o grandoare tragică, pentru că îi simţim pasiunea zăgăzuită de planurile de marmură la fiecare tresărire a inimii şi a mîinii. Şi totuşi, el trecuse dincolo de poarta infernului, renunţase la orice speranţă. El depăşea întregul secol, pentru a ajunge dintr-un salt la concluziile lui Michelangelo, şi nimeni nu l-a înţeles.

Masaccio, dimpotrivă, cufundat într-un mediu mai viu şi mai mobil, punînd stăpînire de la început pe unealta cea mai supusă inteligenţei italiene, pictura, şi mort la douăzeci şi şapte de ani în împrejurări misterioase, va acţiona asupra spiri-

telor, tocmai datorită şovăielilor sale, într-un mod mult mai direct. Totul îl lega de Evul Mediu, ceea ce apăra, ceea ce venera, ceea ce voia să creadă. Dar prin senzaţie şi prin nelinişte, prin credinţa nouă care vorbea în el fără voia lui, el definea secolul care abia începea, în cele mai dureroase conflicte ale sale. Pictase pe vechiul zid al bisericii Santa Maria del Carmine *Bărbatul şi femeia izgoniţi de înger din Eden,* dar îi lua de mînă, călăuzindu-i, printre nenorociri, către paradisele accesibile. A zămislit Renaşterea, şi ea a încercat să reînnoiască, studiind cu pasiune forma, ritmurile pierdute ale vieţii, numai pentru că el a trăit.

A inventat pictura. În capela întunecoasă decorată de Masaccio, au venit să se iniţieze Rafael, Da Vinci, Signorelli, Michelangelo. Ca şi noi azi, au fost zguduiţi de acele mulţimi care renasc în tenebre, ivindu-se cu irezistibilă încetineală din atmosfera lor uniformă, precum larvele puternice ale spiritului şi ale inimii reînnoite ale oamenilor ieşind din energia confuză a plasmei primitive. La douăzeci şi cinci de ani ştia ceea ce pînă şi cei mai mari nu descoperă decît în preajma bătrîneţii, ştia că pictura este trecerea, modelajul urmărit, umbra care dă tîrcoale formelor, le învăluie în tăcere, le uneşte cu formele care se află în preajma lor şi îndărătul lor, şi sculptează tabloul în planurile care se înfundă, precum sculptorul scobeşte marmura mergînd în profunzime. Descoperise că natura ne este dezvăluită de continuitatea aspectelor sale. Abia dacă cinci sau şase oameni au mai avut din plin, după el, acest simţ, care le-a dat puterea de a imprima

10

10. Fra Angelico. Buna Vestire, frescă (Muzeul San Marco, Florența).

11. Fra Angelico. Martiriul Sfinților Cosma și Damian (Muzeul Luvru).

lumii ieşite din inima lor unitatea şi mişcarea vieţii. Florenţa l-a înţeles, dar n-a ştiut să-l urmeze, şi însuşi Da Vinci a eşuat în această tentativă.

Această cucerire a unităţii de către o inteligenţă

11

marca sfîrşitul Evului Mediu. În Franţa, el îşi realizase unitatea prin mijlocirea instinctului social, fiecare creier şi fiecare mînă punînd o piatră la edificiu, fără să ştie cum şi de ce edificiul va fi viu. În Italia, Giotto realizase în el însuşi unitatea morală a rasei sale, dar lumea nu era încă îndeajuns de matură pentru ca el să poată deveni totodată stăpîn pe limbajul plastic cu suprafeţe nuanţate şi fugind în profunzime, care defineşte individul în complexitatea sa insesizabilă. Cînd Masaccio, în *Botezul* său, a văzut ivindu-se treptat acele mari forme nude ale mulţimii, acele fi-

guri dramatice care răsar din umbra roşcată ca nişte aştri mai denşi dintr-o ceaţă în flăcări, el a simţit, fără îndoială, cum coboară peste spiritul său tristeţea acelor seri cînd presentimentul zilei mult aşteptate se împleteşte cu o speranţă înspăimîntată. Suflet sublim ! Era de prisos să exprime tragedia nepieritoare, omul osîndit să fie nefericit pentru că a vrut să fie om, omul pîngărit de Dumnezeu şi potolindu-şi în apa lustrală arsura remuşcării, căci nepieritoarea tragedie sălăşluia chiar în el. Arătînd lumii că forma vie pe care îi poruncea să o studieze îi va oferi un adăpost, el îi interzicea să caute noi simboluri înainte de a fi reînvăţat natura, şi o arunca din nou în analiză, adică în durere.

III

Lecţia lui Masaccio era prea nobilă pentru a fi înţeleasă de toţi. Spiritualul Gozzoli, sedus de dorinţa de a acoperi cu tonuri strălucitoare marile sale suprafeţe pictate, nu va reţine aproape nimic din ea. Cu Filippino Lippi, care va termina capela, se va întîmpla aproape la fel. Dar există omagii mai semnificative, acela al lui Filippotatăl, şi mai surprinzătoare, acela al savantului Uccello, pictorul mai vîrstnic decît Masaccio, acela al asprului Andrea del Castagno, mai în vîrstă decît el cu zece ani, mai ales acela al bătrînului copil Angelico, aflat atît de departe de această artă, şi care totuşi, la mai bine de cincizeci de ani, vizitase şi el capela întunecoasă pentru a încerca

să întrezărească acea lume pe cale de a se naşte şi a cărei existenţă nu o bănuise niciodată. La Andrea del Castagno, la Uccello mai ales, influenţa lui Masaccio este evidentă, deşi primul îi mascheză poate involuntar urmele sub formidabilul său desen — daltă de oţel cioplind mari forme în planuri abrupte. S-ar zice că sculptează zidurile, şi că astfel, în loc să le înconjoare cu spaţiu, le aşază în faţa lui, că ele îl concentrează într-însele, aşa cum face diamantul tăiat cu lumina, dar că totuşi obsesiile lui Masaccio îl bîntuie : în *Coborîrea de pe Cruce,* de exemplu, poate tocmai influenţa acestuia îi îngăduie să-şi domine forţa mîinii spre a-şi învălui eroul mort într-o energică duioşie. Aici volumele se întrepătrund, în loc să se întretaie, apare semi-tenta, îngăduind suprafeţelor expresive să se ivească treptat, şi să interiorizeze drama. Cît despre Uccello, este evident că el îşi începuse cercetările asupra perspectivei înainte de a-l studia pe Masaccio. Dar e, de asemeni, sigur, că opera acestuia l-a ajutat, dacă nu să afle legile perspectivei, cel puţin să îmbine cu o umanitate solidă, plastică, stabilă ca formă, animată de o acţiune reală, circular definită, spaţiile neaşteptate pe care ele le deschideau picturii în oraşul febril în care se ivea noul mister, înfundarea acestor fantome în grosimea zidurilor. Fantome, într-adevăr, nu numai pentru contemporanii săi, ci şi pentru noi înşine, căci perspectiva încă bîjbîia, ea îşi stabilea cu greutate liniile de fugă, şi formele cioplite frust de geniul lui Masaccio se poticneau înăuntrul ei, încărcau prea mult compoziţia, care alteori părea săracă, sau o străbăteau ca nişte giganţi

care nu s-au trezit încă bine. Iată efectul pe care-l produc frescele sfîşietoare din Florenţa şi din Urbino şi tablourile înfăţişînd bătălii, apariţii halucinante în care forma se străduie să-şi afle raporturile geometrice, sporindu-şi forţa evocatoare prin simplitatea sa.

Hotărîrea aceasta de a-şi atinge cu orice preţ scopul pare sublimă de îndată ce înţelegem că marele secol florentin, care nu mai credea, suferă neştiind dacă credinţa părăsită îi este încă îngăduită sau dacă trebuie să caute, în cunoaşterea lumii vechi şi a naturii vii, către care îl tîra instinctul său, elementele unei alte credinţe. Înfometat şi însetat de cunoaştere, el a trăit clipe de bucurie uriaşă pe un fond de deznădejde, a fost violent şi plin de milă, criminal şi ascetic, anarhic şi creator. A căutat zadarnic să stabilească un acord între sensul nou pe care îl dădea veţii şi raţiunea şovăitoare pe care o eliberase în el moartea spiritului medieval, acord care nu s-a schiţat decît în cazul cîtorva oameni, şi care nu s-a desăvîrşit decît mai tîrziu, în afara lui şi a locurilor care-l văzuseră luptînd şi zbătîndu-se între amintirile şi presentimentele sale.

Dar asta nu e totul. Cînd tragedia izbucnea în adîncul sufletelor, ecourile îi răspundeau prin toate vocile sensibilităţii şi ale acţiunii. Cum să nu mergi pînă în adîncul vieţii, cînd viaţa piere atît de repede, cînd otrava şi cuţitul o pîndesc clipă de clipă, cînd clipă de clipă meditaţia e în primejdie de a fi curmată de secure şi de sabie, cînd fiecare e silit să se întrebe dimineaţa dacă seara va mai fi în viaţă ? Toată istoria naşterii şi a morţii

republicilor italiene explică operele cumplite în care Florența a evocat-o. Omul este întotdeauna gata să se apere, individul este singur în fața individului. Epoca aceasta își datorează înflăcărarea, curiozitatea, energia necruțătoare, fiecăruia dintre momentele dramatice întruchipate în succesiunea vie a tuturor spiritelor. În acest foc în care a ars Italia s-a călit sufletul modern. Toată știința noastră s-a născut aici, țîșnind drept ca o rază fierbinte. Am trăit vreme îndelungată din ea, căci lecția este nemuritoare. Tot ce este măreț își are izvorul în durere și în luptă.

Întreaga dramă este atît de reală în opera lui Donatello, încît ai crede că el nu are nici un precursor și nici un succesor în Florența. După ce ai meditat în fața figurilor sale tensionate, uiți că savantul giuvaergiu Ghiberti își sculptase înaintea lui porțile cu grupuri elegante, în care sentimentul prea matur al formei și al vieții decorative pare că deschide, deasupra acestor lespezi însîngerate, o frumoasă carte cu chipuri, spre a-i seduce pe copiii aspri care trec, și a-i abate din drumul lor. Dar, la primul colț de stradă, Donatello lucrează. Larma războinică se aude sub fereastra sa, strigătele îi străbat carnea, și voința lui de a fi calm înalță marmura și bronzul în atitudini încremenite, în care puterea spiritului său se încordează pînă la a se frînge. Tăișul sabiei arde teaca. Furia orașului clocotește în inima stoică a acestui fiu al unui răzvrătit expulzat din Florența după răzmerița *ciompi*-lor. Metalul îl ascultă ca o argilă. Artistul îl răsucește, îl întinde și îl drapează, urmînd

12. Donatello. Basorelief de pe tribuna Domului, *detaliu* (Muzeul Santa Maria del Fiore, Florența). ▶

imboldurile sălbatice pe care dreapta-i raţiune izbuteşte totuşi să le menţină între liniile inflexibile ale unei armonii sigure şi tăioase ca dalta sa. Cu cît îl simţi mai demn şi mai simplu, cu cît spiritul său ferm se străduie să uite ura şi ispitele vieţii, cu atît mai mult furtuna vieţii sculptează dinlăuntru în afară acele figuri implacabile. Ele nu fac nici măcar un singur gest, ele rămîn nemişcate, dar viaţa interioară pe care o relevă picioarele rigide, mîinile crispate, feţele răvăşite de pasiune, izbucneşte cu o energie nemăsurată. Profeţii descărnaţi care-şi apleacă fruntea asupra oraşului, bătrînii aproape goi cu ţeasta şi braţele uscate şi tari ca pămîntul deşertului, nu sînt singurii care poartă povara mîniei. Ea convulsionează acele femei violente care ţin în mînă o spadă, şi ale căror picioare se crispează în sînge. Ea contractă acele feţe de bărbaţi, războinici, gînditori, negustori, cu muşchii încordaţi de pofte sălbatice, cu gurile strîmbe, cu orbitele adîncite, cu fălcile puternice, ale căror oase s-au supus asaltului sufletului, precum scoarţa pămîntului ascultă de măruntaiele ei de foc. Ea îi înăbuşe pe toţi acei tineri, ţepeni sub armura lor de fier, uscăţivi şi „stăpîniţi de o cumplită mîndrie“ [1], îi copleşeşte pe toţi acei copii care rîd cu un rîs încremenit sau care se învîrtesc roată scuturînd ghirlande de flori. De la leagănul clătinat pe drumurile exilului pînă la mormîntul săpat cu lancea, pretutindeni, în aceste mari statui ecvestre prin care forţa militară însăşi apasă şi răsună pe caldarîm, în aceste chi-

[1] Vasari

13. Donatello. Statuia lui Gattamelata, *detaliu* (Padova).

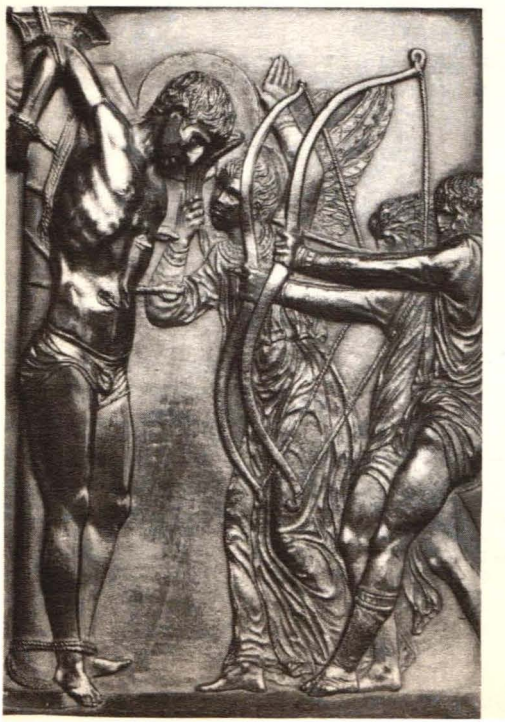
puri sălbatice pe care artistul le-a scobit pînă la inimă, în toate aceste trupuri de flacără şi de nervi, în toate aceste osaturi aparente şi în aceste măşti convulsive, conflictul dintre noile sentimente şi certitudinile vechi atinge momentul său cel mai tragic. El ştie prea mult, sau nu îndeajuns.

Din acest punct de vedere, mult mai mult decît prin reţetele şi formulele învăţate, toţi elevii săi îi seamănă lui Donatello. O harfă de fier pare a cînta undeva în văzduh, singură, şi ei o ascultă cu toţii cu ochii închişi, cu pumnii strînşi, pentru a introduce apoi în bronz sau în marmură ritmurile sacadate pe care ea le trezeşte în sîngele lor. Ciclul donatellian este în întregimea lui stăpînit de spaimă. Această energie încordată la maximum, acest stil dur nu aparţin artistului, ele sînt anterioare operei, ele o înconjoară şi îi supravieţuiesc, ca şi cetatea lacomă a cărei viaţă frenetică mistuie generaţiile. Regăsim aici Florenţa. Lucca nu e departe, şi totuşi sculptorul său, Matteo Civitali, care a cunoscut desigur opera lui Donatello, fiind contemporan cu cei mai tineri elevi ai acestuia, aminteşte, prin plenitudinea, prin calmul, prin expresia sa robustă şi ponderată, de romanul necunoscut care a sculptat *Marea Vestală*. Nicăieri nu se mai văzuseră pînă acum aceste maternităţi dramatice, aceste mîini crispate, iubirea plină de furie a mamelor, sălbăticia, brutalitatea, violenţa copiilor. Se vede bine că o idee nouă se naşte, după iubirea sălbatică a lumii pentru rodul minţii ei. Toţi, Della Robbia, Desiderio da Settignano, Mino da Fiesole, Michelozzo, Antonio Rossellino, Benedetto da Majano, sînt mistuiţi de do-

rința de a exprima mai mult decît pot, și de a afirma cu intransigență realitățile morale care nu sînt încă pe deplin coapte în ei. În opera lui Desiderio, flacără vie, copiii înșiși suferă, sînt gravi, iscodesc viața, se întreabă de ce s-au născut. In cea a blîndului Mino da Fiesole, pînă și rîsul lor e silit. Cînd Luca della Robbia îi pune să danseze, să cînte din gură și din instrumente, ei dansează și cîntă cu un fel de durere. Bătăile ritmice ale picioarelor și ale mîinilor par tresăriri nervoase. Andrea della Robbia îi ţintuieşte pe o poartă de spital, cu micile lor brațe întinse și țepene și cu micii lor pumni întinși cerînd apărare de la cei ce trec. Și amîndoi găsesc că bronzul și marmura nu le sînt de ajuns pentru a exprima idealismul lor dezlănțuit. Ei recurg la tonuri de un verde crud, de un albastru țipător, de un roșu aprins, colorînd argila smălțuită cu un gust atroce și seducător... Un popor de gînditori bolnavi, de nebuni și de martiri.

Unitatea vieții se retrăsese din credințele Evului Mediu. Ea nu pătrunsese încă în speranțele timpurilor noi. Calea arătată de Masaccio era grea și primejdioasă. Italia ezită să iubească forma pentru ea însăși, neștiind dacă va afla într-însa spiritul, deși Francisc de Assisi îi spusese aceasta cu atîta elocință cu mai bine de un secol înainte. Unde să te îndrepți pentru a-ți potoli setea ? Religiile și filozofiile sînt un pretext pentru a ne cheltui energia. Viața nu cere decît un cadru pentru a se desfășura în voie. Unde să-l afli ? S-a întîmplat ceva asemănător cu ceea ce se întîmplase cu o mie două sute sau cu o mie cinci sute de ani în

urmă, în momentul cînd lumea păgînă şi lumea creştină se ciocneau la Alexandria. Dar acum evoluţia se realiza în sens invers. Pentru că simţea cum îl roade viermele analizei şi pentru că rămînea la jumătatea drumului dintre echilibrul pierdut şi echilibrul presimţit, Donatello a retrăit umanitatea pasionată, fanatică şi blazată din acea vreme. A descris, înfăţişîndu-i în statui pictate, pe asceţii înspăimîntători care părăseau oraşele, îşi ascundeau sub şuviţe sordide de păr trupul batjocorit şi în care nu mai trăiau decît ochii arzînd de febră.



Pur simbol, şi, fără îndoială, inconştient. Totuşi, în aceste imagini el exprima aspectul cel mai profund al sufletului florentin cu încă mai multă limpezime decît a făcut-o Verrocchio înălţîndu-l pe un piedestal înalt pe asprul său condotier de fier sau modelîndu-l cu o mînă nervoasă pe firavul său *David*, copil învingător prin puterea sufletului — şi trist că a învins.

În marea operă violentă a lui Donatello, intelectualismul ascuţit al artei florentine se afirmă pentru prima oară. El va încerca să adapteze omul prin spirit la lumea stăpînită de raţiune care începe să se afirme. Va avea destinul tragic de a muri înainte de a fi tras concluziile, dar şi de a pregăti, prin moartea sa, o concluzie victorioasă. Cum de nu şi-a atins ţinta mai devreme, în centrul vieţii arzătoare care se oferea viziunii sale? Răspunsul ni-l dau războaiele civile care-i sfărîmau şi-i fărîmiţau neîncetat elanul, influenţa nefastă a unei elite ce se cultivase prea repede şi prea artificial, caracterul minuţios al meseriilor care îl formaseră, bijuteria, cizelarea metalelor, înfăţişarea ciudată a locurilor unde s-a născut şi a crescut.

IV

După ce ai trecut Apeninii şi ai coborît din cîmpiile Padului în Toscana, impresia pe care ţi-o lasă grandilocvenţa boloneză şi senzualitatea veneţiană se şterge dintr-o dată, ca un vis. Intri în văi strîmte înconjurate de coline vălurite, vîr-

14. Donatello Sfîntul Sebastian, plachetă de bronz (Muzeul Jacquemart-André, Paris).

state de case și de terase cu linii orizontale, parcă desenate cu un stilet de oțel, și pe care trunchiurile nete ale chiparoșilor și ale pinilor, dominînd șiruri și arcade albe, le frîng cu liniile lor verticale. Accentele lor aproape negre contrastează cu paloarea măslinilor. Steiarii verzi au un frunziș metalic, laurii, frunze de fier, chiparoșii, pe cer, sînt ca niște siluete de lăncii. Totul are o grație agresivă și rigidă, pe care vîntul rece care suflă din munți o prelungește în nervii locuitorilor.

În partea în care cîmpia este deschisă, soarele colorează vaporii de apă și praful, estompînd planurile îndepărtate. De cealaltă parte, dealurile urcă pînă la porțile orașului, închizînd orizontul. Cînd urci pe cele mai înalte terase, crestele din planul al doilea se văd uneori mai limpede decît cele din față, sub care lumina a căzut. Să privim zidurile palatelor lui Cronaca și ale lui Brunelleschi, casele mov cu obloane verzi, fluviul albastru ca un cuțit, violetul rece al înălțimilor pe verdele sidefiu al cerului, nimic nu-i mai transparent decît ziua, nimic nu-i mai dur decît seara. Linii nete, umbre și lumini mărginite de o linie fină și seacă, nici o curbă care să conducă ochiul fără efort de la o formă la altă formă. Armoniile sînt limpezi și întunecate, și dense diamante par a se interpune între peisaj și ochi. Generalizările plastice nu se impun privirii, și spiritul artistului, oricît de ascuțit, oricît de subtil, riscă să piardă din vedere, în folosul trăsăturii expresive sau psihologice, acel larg ansamblu coordonat care în altă parte asigură operei de artă mișcarea, materialitatea, forța internă a vieții.

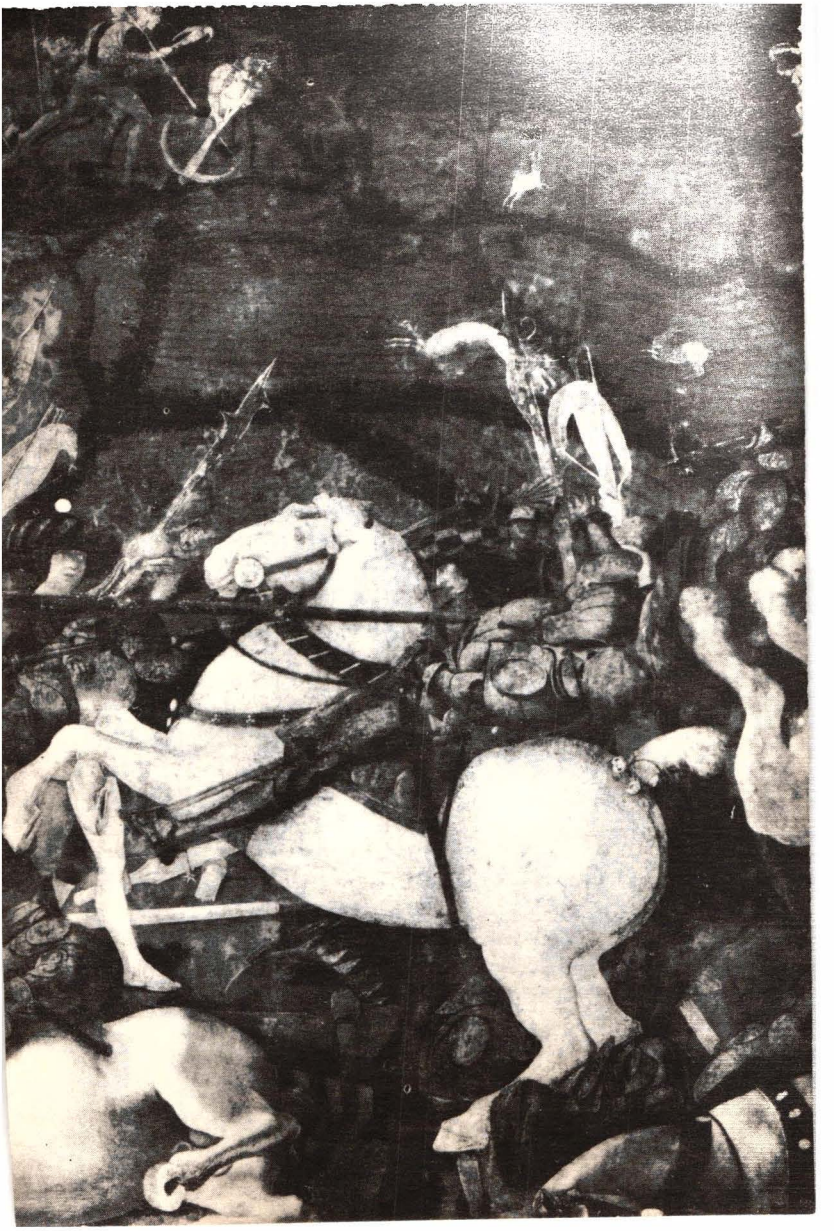
Desenator pasionat, trăind, spre a spune astfel, în însăşi linia sa expresivă, pe care o împlîntă ca pe o armă în interstiţiile muşchilor, conturîndu-i sub piele, orchestrator sec — pe fresca severă pe care planurile nu au mai multă profunzime decît cele din jurul lui — al culorilor dure care proiectau pe cer siluetele încălecate ale colinelor, florentinul n-a dobîndit niciodată simţul volumului şi al trecerii în profunzime, care caracterizează popoarele, de sculptori, conducîndu-i pe pictori treptat către expresia globală a formei în spaţiu. De la Masaccio, care-şi petrecuse copilăria într-o regiune a Toscanei unde soarele cînd apune sculptează cu umbre munţii, nu moştenise decît sentimentul dramatic al unei lumi ce se născuse între idei pe cale de a muri şi între idei care nu erau încă adulte.

Această pasiune pentru linie l-a împiedicat să se elibereze pe deplin, chiar cînd a apărut Da Vinci, de un fel de primitivism intelectual, din care a fost pe punctul să iasă o clipă, o dată cu Gozzoli şi mai ales o dată cu Ghirlandajo, dar în care l-a aruncat din nou influenţa platonicienilor şi geniul morbid al lui Sandro Botticelli. Pentru a rezista necesităţii de a demonstra şi de a abstrage, ar fi trebuit să se lase în voia instinctului său, şi să plece de la realismul arzător care reprezenta adevăratul fond al naturii sale, pentru a desprinde din el în mod firesc idealismul plastic pe care-l presimţise Masaccio. Dar era mistuit de o asemenea pasiune de a şti, de a descoperi, de a înţelege, încît spiritul o va lua înaintea simţurilor, istovindu-se în a căuta

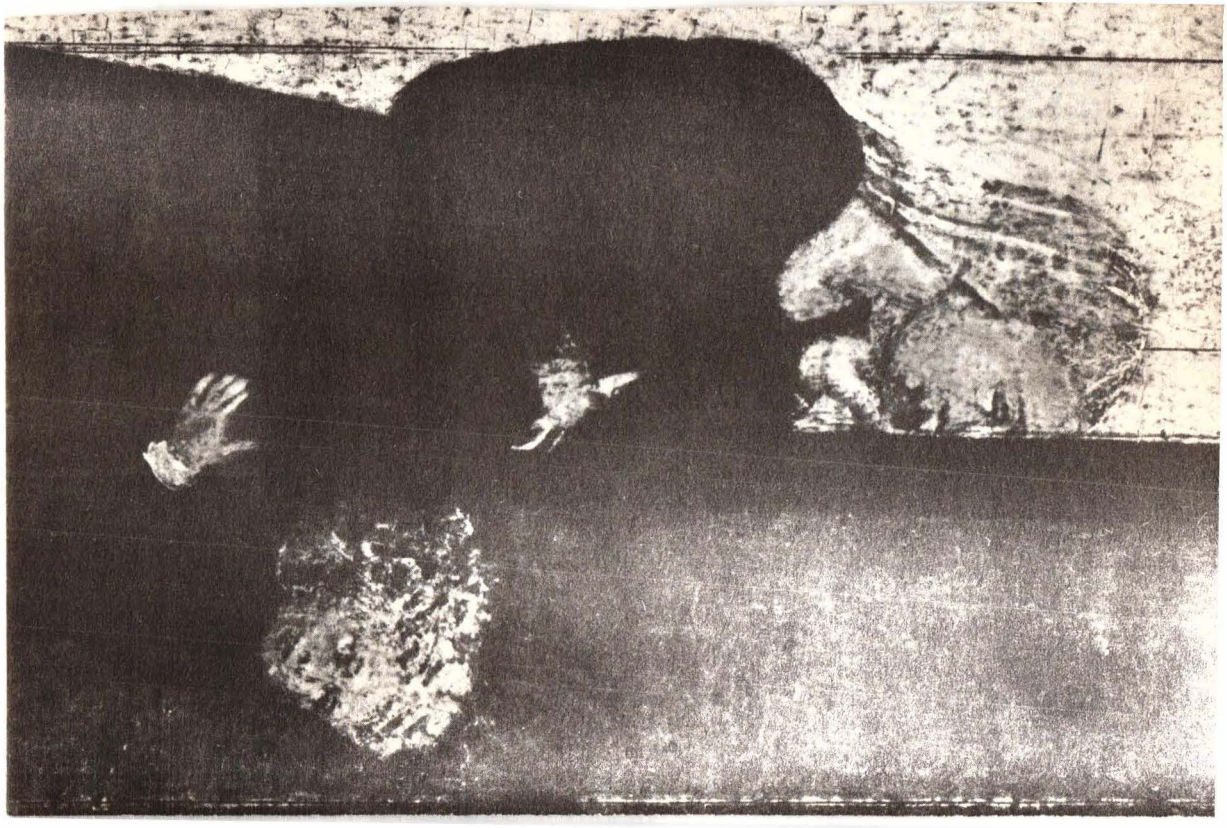
prea adesea secretul vieţii în afara sentimentului frenetic pe care-l avea în faţa ei.
Viaţa reală a Florenţei, dramatică şi decorativă, ar fi putut fi pentru artişti, dacă ei s-ar fi aplecat în mod nemijlocit asupra ei, un izvor nesecat de emoţie. Disocierea abia dacă se schiţa în cadrul sentimentului popular, a cărui necesitate pasională era hrănită de lupte şi de spectacole. Ideile teoreticienilor nu-i influenţau pe toţi pictorii, chiar dacă toţi, pînă şi cei mai primitivi şi cei mai simpli, sufereau influenţa arzătoare a oraşului şi a zbuciumului său. Cei mai mulţi, care îşi începeau cariera făcînd treburi ingrate, în prăvăliile bijutierilor de pe Ponte Vecchio şi în atelierele fabricilor de tablouri pentru altare, unde aerul era încărcat cu praf de aur, duceau, spre salvarea lor, toată asprimea lor de meşteşugari, în mediile platoniciene. „Asasinul" Andrea del Castagno nu era un om de litere, ci un spirit tăios ca o secure, care picta pe pereţi un Christos spînzurînd ca într-o măcelărie, portretele soldaţilor şi ale poeţilor din Florenţa, forme la fel de încordate ca şi inima lui, la fel de pure ca şi orgoliul lui, la fel de uriaşe ca şi energia lui, cuirase, săbii, lauri negri, o lume de fier, un imn implacabil şi ascetic de răzbunare şi de iubire. Paolo Uccello, care povestea, în mari tablouri roşii, cu o vigoare candidă, turniruri cu cai bogat înveşmîntaţi şi cu flamuri, răsunînd de zăngănitul armurilor şi de ciocniri de cavalerie, nu era un pedant. O învălmăşeală disciplinată, înaintarea greoaie şi regulată a escadroanelor, paralelismul lăncilor, marea pace a pădurilor întunecate învăluind lătratul cîinilor, galopurile, nechezaturile,

strigătele de război sau de vînătoare, — imagine, totuşi, a unei teoreme, prin ritmul său masiv şi prin armonia sa întunecată şi stinsă. Meşteşugar iscusit şi foarte învăţat, el îşi petrece zilele şi nopţile rezolvînd probleme de perspectivă, şi chiar cînd se apleacă asupra copilăriei, care n-a fost nicăieri iubită cu mai multă înflăcărare decît la Florenţa, şi pe care el o priveşte cu multă gravitate, o ordine geometrică îi caracterizează tablourile. Tragedia sentimentală nu consimte să se exprime altfel decît prin jocul categoric al liniilor dominante ale formei în mişcare. Tablouri halucinante, apariţii de umbre vii pe fonduri aproape abstracte, unde rigoarea liniilor drepte, care afundă sau desfăşoară drama în mod mecanic, îi intensifică forţa nervoasă şi patetica frumuseţe. Dinamica puternică a lui Uccello va însufleţi, prin Piero della Francesca şi prin Signorelli, înaintea tuturor celorlalţi, şi pînă la sfîrşitul vieţii lui Michelangelo, epoca nobilă a Italiei. Caracterul universal al artistului florentin a împiedicat-o, fără îndoială, să înflorească pe deplin. Dacă şi-ar fi urmat instinctul pînă la capăt, ea ar fi descoperit probabil mai devreme emoţia creatoare eliberată de grija de a întrebuinţa o anumită tehnică, pentru că ar fi absorbit, digerat, asimilat această tehnică, devenită însăşi funcţie a inteligenţei şi a inimii. Dar secolul următor a dobîndit, datorită căutării sale necruţătoare, o forţă şi o măreţie căreia Europa întreagă a trebuit să i se supună. Disciplina riguroasă pe care şi-a impus-o spiritul florentin, şi care a amînat pentru mai tîrziu o realizare pe care ştia că nu o poate nădăjdui pentru

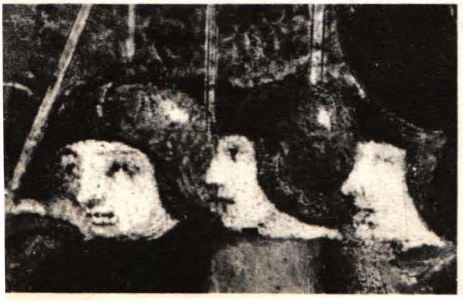
15. Paolo Uccello. Bătălie, *detaliu* (Uffizi, Florenţa)



el însuşi, i-a aţîţat curiozitatea, i-a dezvăluit energii nenumărate, le-a arătat propria lor valoare unor inteligenţe care nu ştiau unde se află, în haosul cunoştinţelor, instrumentul eliberator. Leon-Battista Alberti era, în acelaşi timp, arhitect, pictor, geometru, inginer, dramaturg, poet, latinist, teolog. Brunelleschi, determinînd influenţa atotputernică a discipolilor săi direcţi, Donatello, Masaccio, Uccello, crea cu adevărat perspectiva liniară, care le-a îngăduit urmaşilor săi să introducă între planuri geometrice iluzia vieţii desfăşurîndu-se în profunzime. Cennino Cennini, L.-B. Alberti, Ghiberti, Paolo Uccello, Piero della Francesca, Leonardo da Vinci, Cellini, Vasari scriseseră, scriau sau urmau a scrie tratate didactice despre arhitectură, perspectivă, sculptură, pictură, arta lucrării metalelor preţioase şi chiar despre ştiinţele exacte sau naturale, geometrie, hidraulică, anatomie, geologie. Artiştii deschideau cadavre, pentru a cunoaşte mecanismul materiei în mişcare. Înainte de a-şi îngădui, o dată cu Rafael, cu Tiţian, cu Michelangelo, să pretindă formei să fie dinamică, să o plimbe în toate sensurile după nevoile expresiei, ascultînd întotdeauna de legea ei de continuitate, inteligenţa italiană a fost obligată să-i fixeze arhitectura, să încerce să-i înscrie imaginile în triunghi şi în cerc, să-i stabilească acordul cu fuga spaţiului şi cu succesiunea planurilor. Arta italiană s-a născut din întreitul efort al geometrilor Uccello, Piero della Francesca, Mantegna, Da Vinci, al pictorilor literaţi Filippo Lippi, Pollaiuolo, Botticelli, şi al profeţilor Della Quercia, Masaccio, Donatello.



17



18

Elementul pitoresc, care nu i-a slujit decît drept pretext, venea din Veneţia şi de la pictorii nomazi care străbăteau drumurile pe jos sau călare, asistau la bătăliile ce se dădeau aproape zilnic, în fiecare strîmtoare, între condotierii ajutaţi de bandele lor, se opreau în oraşe pentru a decora un baptisteriu şi plecau din nou în căutarea unei bucăţi de pîine. Ei au fost şi cei mai mari. S-au

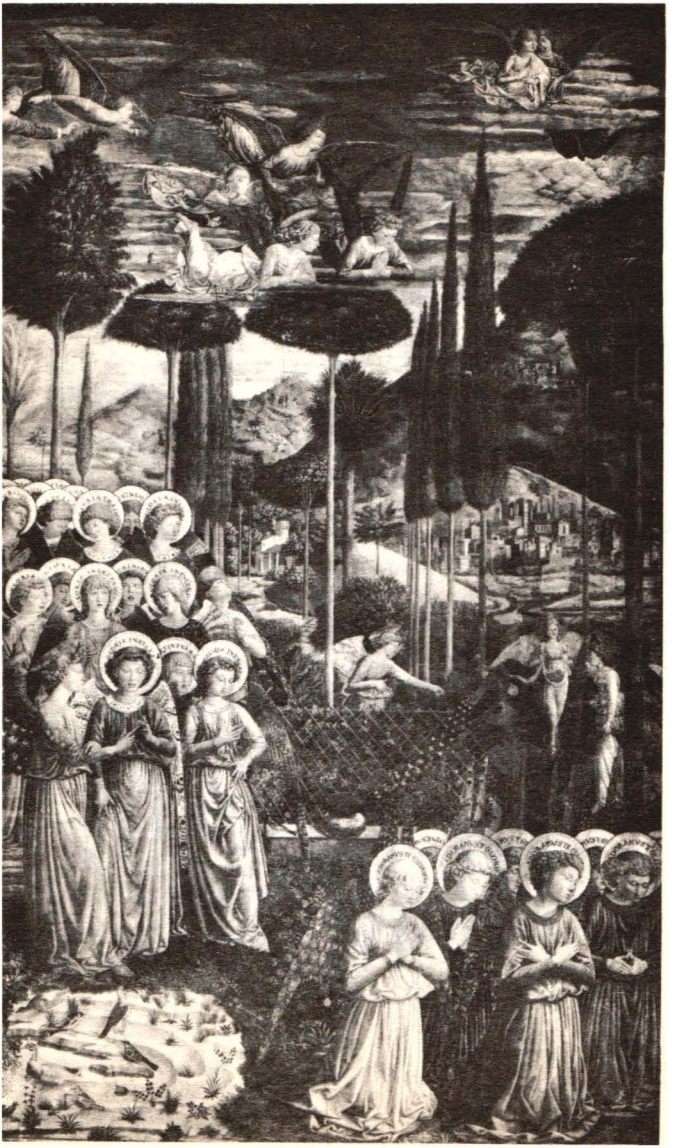
19

16, 17, 18. 19. Paolo Uccello. Profanarea ostiei *detalii* (Palatul ducal, Urbino).

numit Giotto, Taddeo Gaddi, Angelico, Benozzo Gozzoli, Paolo Uccello, Filippo Lippi, Gentile da Fabriano, Piero della Francesca, Luca Signorelli, Bernardino Pinturicchio. Mergeau de la Florența la Pisa, de la Pisa la Siena, de la Siena la San Gimignano, de la San Gimignano la Urbino, de la Urbino la Arezzo, de la Arezzo la San Sepolcro, de la San Sepolcro la Perugia, la Assisi, la Orvieto, la Spoleto, de la Spoleto la Roma. Erau simpli meșteșugari, lucrau împreună, își transmiteau secretele, fiecare își picta zidul său, un altul termina lucrul celui care murea, palatele, templele, municipiile, mănăstirele, cimitirele se acopereau cu picturi, pînă și fațadele erau decorate, o minunată speranță înflorea toate cetățile. În Lombardia, în Veneția, mai ales în Toscana, în Umbria, există pretutindeni fresce, chiar și sate nespus de mici au cîte o biserică, o capelă pictată ; meșterii plecau pentru cîteva luni din atelierul de origine, apoi rămîneau pînă la moarte acolo unde se duseseră. Alteori nu-și terminau lucrul, ducîndu-se acolo unde erau plătiți mai bine. Cum credeau în ei, cum aveau o putere uriașă, ei nu se temeau să lase cîte ceva din viața lor lîngă fiecare piatră de drum, aspirația către munca viitoare fiind scopul muncii lor. Aproape toți se invidiau unii pe alții, dar banii nu însemnau nimic pentru ei. Fiecare socotea că poartă în sine cea mai frumoasă operă, și, din efort în efort, creștea spre a învinge. Ce deschidere asupra vieții, în aceste timpuri în care viața era întotdeauna o amenințare, reprezentau aceste bresle, aceste rivalități ale inteligențelor și, de asemeni, aceste aventuri de călătorie, necu-

noscute de către locuitorii oraşelor şi de către pictorii patentaţi ! Zilnic trebuia să cedezi sau să reziști solicitării peisajelor pe care le străbăteai, încăierărilor la care asistai, cortegiilor princiare întîlnite la răscruci, frumoaselor făpturi care într-o singură privire, într-un hohot de rîs, într-o mişcare a braţelor, într-o răsucire de şolduri, închid mai multă eternitate decît toate esteticile ce se înfruntă în mintea intelectualilor.

Benozzo Gozzoli nu s-a putut sustrage influenţei scriitorilor şi a mecenaţilor decît pentru că ducea această viaţă. Cînd lucra la Pisa sau la San Gimignano, era aproape tot atît de departe de Florenţa ca şi maestrul său Angelico izolat între cele patru ziduri ale unei mănăstiri şi presărînd cu flori căile de azur ale visului său pe care avea să treacă divina mireasă albă. Spiritul lui era înflorit ca o pajişte. El îşi împodobea cu aripi de păun îngerii aplecaţi peste norii roşii sau culegînd în grădini negre trandafiri sîngerii, nu pentru a exprima natura lor celestă, ci pentru a-i face mai frumoşi. Admira. Desfăşura pe cîmpiile florentine cavalcade scînteietoare şi întîmplări biblice care povesteau cum se culegeau viile, cum se războiau armatele, cum se bucurau şi cum munceau oamenii în timpul lui Cosimo sau al lui Lorenzo de'Medici. Fermecat, străbătea cîmpii acoperite cu viţă de vie şi scăldate de apele unor fluvii şerpuitoare care se înfundă în depărtare între coline ascuţite, drumuri cotite mărginite de case roşii sub pîlcuri de pini şi de arbori de tisă, un ţinut întunecat şi strălucitor ca o oglindă de bronz verde pe care întîrzie purpura cerurilor.

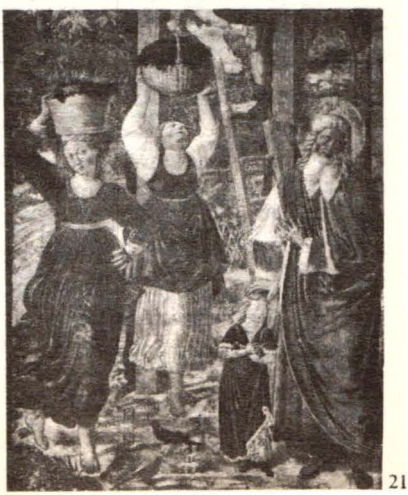


Şi cînd inunda fresca cu culori sclipitoare, în care aurul, verdele, negrul, punctau şuvoaiele de carmin, el ţinea în mîna sa o rodie desfăcută, şi străbătuse dimineaţa, pentru a urca spre o pădure de chiparoşi de unde se vedea în depărtare linia albastră a munţilor, una din acele cîmpii toscane semănată cu trifoi, cu flori de un roşu atît de aprins, încît în mijlocul lor macii par palizi. Fie că se afla la adăpostul bolţilor de viţă unde strugurii cu boabe mari şi dese se revarsă din coşurile de trestie, fie că urmărea cu privirea pe terasele vilelor, umbra subţiratecă a lămîilor care mărginesc rampa de marmură pe care păunii îşi rotesc cozile, fie că punea pîinea, şi vinul, şi fructele, pe faţa de masă albă, niciodată lumea nu-i părea că răspunde pe deplin simfoniilor care-i umpleau cu sunetul lor victorios ochii vrăjiţi. Spirit bogat, desigur, de o duioasă ironie, fermecat de legendă şi de muncă, dar înainte de toate pictor. El nu numai că a fost coloristul prin excelenţă al Florenţei, dar a fost poate şi primul dintre toţi pictorii moderni din Europa care a îndrăznit o transpunere radicală a naturii colorate. A recrea un univers logic într-o gamă imaginară, ale cărei elemente se asociază în relaţii complexe, în care ochiul regăseşte legile intuitive care ne-au dictat armonia : iată ce defineşte lirismul picturii.

Dacă Gozzoli ar fi cunoscut înluminurile persane, s-ar fi putut crede că le-a mărit pe măsura zidurilor şi că le-a înfundat în spaţiu, după ce le-a înmuiat în materia vegetalelor, care acoperă pămîntul cu aceiaşi nori verzui, tîrîţi în căderea lor de sorii care apun. În timp ce Giotto, descoperind

20. Benozzo Gozzoli. Paradisul, frescă (Palatul Riccardi, Florenţa).

dintr-o dată marea pictură decorativă, închidea pete esențiale în cîteva ritmuri liniare care, prin simplitatea lor, aminteau de arhitectură, arta toscană, începînd cu Angelico, se întorcea la pictura de pe cartea de rugăciuni, mai în raport cu culorile strălucitoare, și cu trăsăturile peisajului, și cu nevoia de analiză care o caracteriza. Fără îndoială că în pictura lui Angelico, în cea a lui Gozzoli, strălucirea din inimă și lumina din ochi înecau în sublimul lor tot ceea ce este minuțios și mărunt în aceste practici artizanale. Dar la cei pe care Florența îi stăpînea, și care nu știau să fugă de ea sau să o înfrîngă, pasiunea nativă era deviată de dublul curent miniaturist și literar. Îngeri aureolați cu pene de păsări din Orient, purtînd crini cu tulpini înalte pe un fond presărat cu flori, se îndreptau, cu o mișcare sacadată, nervoasă și bizară, către complicatele paradisuri ale esteților floren-



21

tini. Pictorii la modă, căutători grăbiți, recurgeau la formele primitive imperfect asimilate, pentru a asculta mai repede de ideile scriitorilor.

V

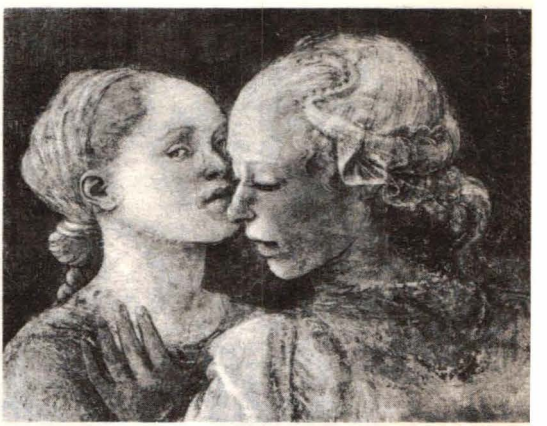
Această necesitate se manifestă pînă și la cei care trăiau cu cea mai mare patimă viața arzătoare a Florenței. Cînd cunoști povestea lui Filippo Lippi, opera sa te uimește. Ai crede-o mai dependentă de tot ce merită să fie luat pe dată de la viață. Era unul dintre acei bărbați surprinzători și magnific de impulsivi, cărora epoca lor le ierta totul, pentru că, privindu-i cum trăiesc, își recunoștea propriul ei instinct. Ei nu cunoșteau altă lege decît propria lor dorință. Benvenuto, o sută de ani mai tîrziu, va ajunge de zece ori pînă în pragul crimei. Iată gloria dar și primejdia sufletului italian. El

22

21, 22. Benozzo Gozzoli. Beția lui Noe, *detalii* (Camposanto, Pisa).

merge, fără şovăire, pînă la capătul lui însuşi, ca şi cum nu ar cunoaşte nici o limită între crimă şi eroism. Anarhia sentimentală care îi tulbura într-atît pe Masaccio sau pe Donatello, îl îndemna pe Lippi să-şi trăiască cu aprindere viaţa, sub toate aspectele ei, pe acest călugăr care rămînea călugăr chiar şi după ce sedusese mai multe călugăriţe, şi care era obsedat cu adevărată furie de iubire. Picta într-o stare de exaltare, între două aventuri pătimaşe, cu o pastă violent modelată, cu accente de un roşu care o făcea să ţîşnească din întunecimea capelelor, povestea sfîntă transpusă în societatea florentină, chinuită şi zbuciumată de drama care o descompunea. În preajma festinurilor şi în mijlocul serbărilor din palatele cu săli joase pardosite cu lespezi albe şi negre, se strecurau ciudate femei blonde, prelungind timpurile mistice pînă în inima splendidei orgii, care reînvia în acelaşi timp simţurile şi gîndirea. Filippo Lippi marchează poate clipa cea mai neliniştită pe care au trăit-o florentinii. Deşi pictorii caută încă în scriptură aproape toate pretextele pentru a-şi manifesta pasiunea, umanismul, care îşi continuă opera, i-a pătruns. Conflictul se deplasează. El nu mai are loc între credinţele lor vechi şi afirmarea instinctului care îi îndeamnă să scruteze formele pentru a smulge din ele spiritul. El are loc între însuşi acest instinct viu şi influenţa prematură a erudiţiei filozofice şi literare care pretinde a afla în gîndirea antică o hrană pentru noile nevoi pe care şi le descoperă Italia. La Filippo Lippi, linia florentină devine mai enervată, îşi exagerează curbele, începe să tortureze mersul şi gestul, înclina-

rea capului şi răsucirea gîtului pe umeri, cutele rochiilor şi pînă şi forma florilor. Toţi elevii săi, şi sculptorii înşişi, între alţii Agostino di Duccio, îl vor urma pe acest drum. Spiritul platonic, invocat de elită, se afirmă prea devreme. Sufletul grec, prin Platon, îşi sprijinea generalizările pe trei sute de ani de viaţă trăită, simţită, iubită pentru ea însăşi, care se dezvoltase în mod armonios într-o direcţie unică, fără nici o oprire, fără nici



o întoarcere, pentru a ajunge, în ascensiunea ei firească, la idealismul viu din secolul lui Pericle. Florenţa muşcă dintr-un fruct prea crud care îi strepezeşte dinţii.
Era mai bine totuşi pentru Florenţa şi pentru Italia să exploreze terenul literar oferit de către pla-

23. Filippo Lippi. Dansul Salomeei, frescă, *detaliu* (Catedrala, Prato).

tonicieni, chiar dacă urmau a se întoarce mai tîrziu din drum, decît să fie prea servile față de operele trecutului, ce le erau propuse drept modele. Viața lor senzuală și pasională era, e drept, prea puternică, pentru ca ele să poată consimți la o atare servilitate. Nimic, în fond, în forma florentină, nu amintește de forma antică, și nu există mai multe raporturi între arta florentină și cea a sculptorilor din Atena sau din Italia imperială decît între re-

24

25

ligia şi ritmul social al Florenţei din secolul XV şi păgînismul greco-latin. Forma antică este tot atît de calmă şi de plină pe cît e de aspră, şi de seacă, şi de chinuită forma florentină. Chiar cînd se străduie să semene cu arta raselor moarte, poate chiar mai ales atunci, arta toscană rămîne toscană. Oricare ar fi fost influenţa lui Petrarca şi a umanismului — influenţă binefăcătoare, de vreme ce a suscitat curiozitatea, neliniştea artiştilor, o nevoie de analiză necesară în acele vremuri — pictura italiană nu datorează artei antice decît dorinţa de a se găsi pe sine. Nu trebuie să uităm că Italia era tot Italia, că douăsprezece secole, chiar dacă dezvoltaseră în locuitorii ei o sensibilitate mai febrilă, nu-i schimbaseră nici peisajele, nici culturile, nici climatul, şi că italienii ascultau de natura simţurilor lor cînd cereau vechii lumi mărturia şi sprijinul unei forme de inteligenţă pe care o simţeau înrudită cu a lor. Înaintea lui Petrarca, Dante l-a cunoscut pe Virgiliu, de vreme ce i-a cerut să-l întovărăşească în infern şi a fost cît pe ce să-şi scrie poemul în latineşte. Dar viaţa a învins.

Viaţa a învins pretutindeni în Italia. Ea şi-a scris poemul într-o limbă care corespundea dorinţelor sale. Dacă, după o sută de ani de chinuri, ea a regăsit o formă care amintea, la suprafaţă, de forma antică, aceasta s-a întîmplat pentru că forma antică fusese, după cum a fost însăşi pictura din secolele XV şi XVI, o expresie necesară a popoarelor greco-latine.

O clipă chiar, în plin umanism, atunci cînd Lorenzo de' Medici îşi organiza şi îşi cînta *Triumfurile*, cînd cortegiile păgîne defilau printre strigăte şi

24. Agostino di Duccio. Pilastru de poartă, *detaliu* (Biserica Sfinţilor Andrea şi Bernardo, Perugia).
25. *Detaliu* la 24.

încăierări în fața Loggiei dei Lanzi și cînd Poliziano își scria *Stanțele*, sufletul florentin a părut a fi pe punctul de a opri în viața reală, transfigurată de un mare pictor, evoluția geniului italian către idealismul plastic pe care îl vor realiza artiștii în secolul următor. În timp ce Botticelli împingea pînă la ultimele limite ale tratării literare ceea ce e artificial în opera lui Filippo Lippi, Ghirlandajo își alegea din ea partea cea mai directă și mai sănătoasă. Nu avem nici o altă imagine a vieții florentine mai fidelă decît cea pe care ne-a lăsat-o el. Și în ciuda desenului său violent, a orchestrărilor sale întrucîtva confuze, dar puternice, în ciuda felului în care își concepe portretele, trupuri nervoase, picioare osoase, figuri supte cărora pasiunea concentrată le conferă un caracter grav, trist, oarecum sălbatic, nu putem spune același lucru de Filippino Lippi. El a șovăit întreaga sa viață și n-a știut niciodată să aleagă între ceea ce învățase din opera tatălui său și influențele opuse ale lui Ghirlandajo și Botticelli. Cît despre asprul Verrocchio, singurul dintre marii contemporani ai acestor trei pictori care a suferit, ca și ei, influența dominatoare a lui Donatello și a lui Filippo Lippi, el era ocupat aproape tot timpul cu studiul legilor perspectivei și cu disecțiile anatomice. Cînd făcea sculptură, punea mai mult preț pe felul în care lucra materia și turna bronzul statuilor, decît pe statuile însești, pe orgoliul lor, pe furia lor, pe brutalitatea lor semeață. Cînd făcea pictură, se străduia să-și făurească, în contact cu formele unduitoare și cu peisajele pline de foșnete, un stil dur ca un metal.

26. Verrocchio. David, bronz (Muzeul Național, Florența).

Ghirlandajo a fost singurul care a iubit pictura pentru ea însăşi. Numai el a simţit acea bucurie de a picta care a făcut gloria Veneţiei şi a flamanzilor. El regreta că nu i s-a dat „să acopere cu picturi zidurile care înconjoară Florenţa"[1]. Numai el şi Gozzoli — venit treizeci de ani mai devreme, chiar dacă a murit puţin mai tîrziu — numai el, dintre toţi florentinii, a ştiut să vadă peisajele înfundîndu-se între coline, numai el a ştiut să picteze marile săli pardosite cu lespezi, terasele, cerul pe care se desprinde profilul net al campanilelor şi al turnurilor, pierzîndu-se în depărtare. Dacă nu a părut a înţelege, precum Masaccio, rolul esenţial al

[1] Vasari

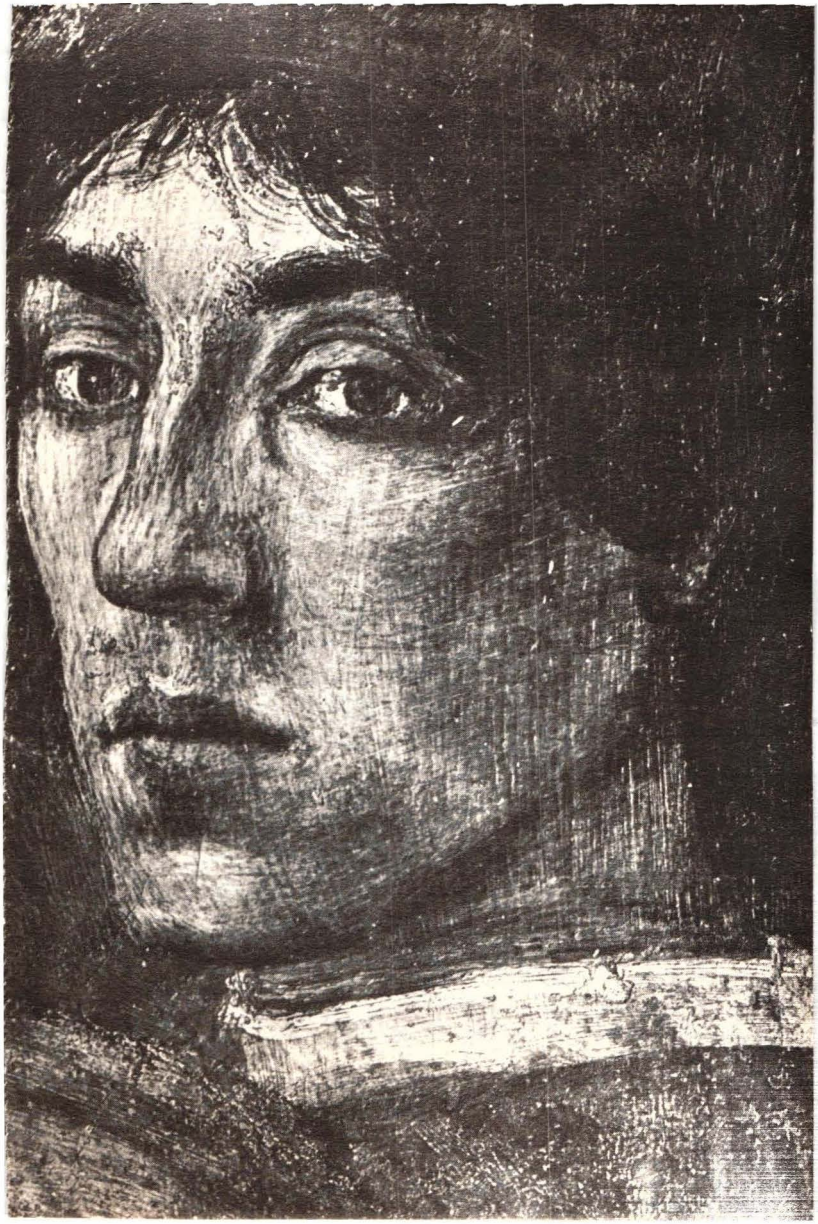
27

27. Ghirlandajo · Fecioara, Maria şi Sfînta Elisabeta (Santa-Maria Novella, Florenţa).
28. *Detaliu* la 27.

luminilor şi al umbrelor, el a fost singurul care a încercat să unească între ele — prin atmosferă — echilibrul grupurilor şi valorile exacte, planurile care dau celor mai îndrăzneţe transpuneri plastice aparenţa realităţii. Numai el, de la Masaccio şi pînă la Da Vinci, şi mai mult decît Da Vinci poate, a încercat să iasă din acel primitivism intelectual care a constituit originalitatea şi slăbiciunea Florenţei. Prin aceasta a avut de cîştigat dar şi de pierdut. Este italianul epocii sale care, prin limbajul său, este cel mai aproape de marile epoci. Dar e poate cel care este cel mai departe de ele în ceea ce priveşte lirismul şi splendoarea.

N-a simţit nici o remuşcare transpunînd în existenţa familiară a marilor burghezi din ţara sa mitonurile în mod confuz, îşi încărcau compoziţiile cu flori şi cu stofe bătătoare la ochi, el a ştiut totuşi tologia creştină. Sobru, într-o vreme în care pictorii acumulau fără nici o ordine figurile, acordau să arate defilînd frumoase cortegii, să orchestreze magnific tonurile de portocaliu, de roşu stins, de lila, de verde, să împrăştie pe feţele de masă albe, pe mobile, pe marginea ferestrelor deschise, coşuri cu fructe, buchete de flori, pahare sonore, păuni desfăşurîndu-şi nestematele cozilor lor în evantai. El le înţelegea pe tinerele femei din Florenţa pe care Filippo Lippi le iubise cu prea mare patimă pentru a le mai putea privi cu o privire sănătoasă. Mergeau în rochiile lor brodate cu argint, cu frumoasele lor mîini împreunate pe cingătoare. Îşi întorceau către el chipul prelung şi fin, puţin bolnăvicios, lipsit de frumuseţe, dar cu un farmec atît de neprevăzut, atît de grav, cu gura şi cu ochii

29. Filippino Lippi. Autoportret, *detaliu* (Biserica del Carmine, Florenţa).



triști, cu gîtul prea fragil pentru povara coadelor blonde, semănînd cu o floare prea grea pentru tulpina ei și veștejită înainte de a înflori. Vorbeau între ele, întindeau pruncilor nou născuți sînul sau brațele, purtau rufe sau coșuri, se îndeletniceau cu treburile unei gospodării elegante. Uneori ieșeau pe terase, de unde se vedea pierzîndu-se în zare un peisaj discret, larg, precis, un peisaj toscan plin de coline, presărat cu pini și cu felurite culturi, sub un cer argintiu pe care treceau păsări uriașe.

În afară de el nu mai există poate nici un alt „intimist" în această Italie pasionată, a cărei glorie constă mai ales în faptul de a fi tradus drama umană prin drama universală, în generalizări transpuse în pictură. Ca toți italienii, fără îndoială, Ghirlandajo este un decorator. Stilul său este prea încordat pentru a povesti pacea serilor și a meselor de familie. Este neliniștit, drama îi dă tîrcoale. Nici chiar omul cel mai îndrăgostit de liniște și de cămin nu se poate sustrage geniului rasei sale. Unui popor care trăiește în stradă sau se apleacă la ferestre la zvonul încăierărilor, al cîntecelor, al vorbelor, al serbărilor, care asistă adesea la gesturi de violență sau de iubire, unei mulțimi expresive și vii a cărei mimică este un al doilea limbaj, care înțelege totul și te face să înțelegi totul din prima clipă, pe care o înveselesc și o pasionează simultan sau rînd pe rînd discursurile oratorilor și ale negustorilor ambulanți, nu trebuie să-i ceri să caute în calmul discret al existenței familiale izvorul emoției sale și mijloacele acțiunii sale. Pasiunea dezvăluie adevărul și eroismul

pe căi uneori mai dureroase, dar tot atît de sigure ca şi meditaţia.

Oricum, Ghirlandajo a reintrodus în viaţa florentină şi a izbutit aproape să o încorporeze maselor pictate şi spaţiului, linia nervoasă a lui Filippo Lippi. E un efort surprinzător în clipa în care Botticelli, dimpotrivă, încerca să elibereze linia de materia vieţii spre a însufleţi în mod factice abstracţiile literare ale intelectualismului florentin. Ştim că Ghirlandajo a avut nouă copii, dintre care mai mulţi au fost pictori şi elevii săi, că a lucrat fără încetare, iar Vasari ne spune că avea „un curaj de neînvins". Cînd comparăm această viaţă cu neliniştea perpetuă, cu incoerenţa dureroasă, cu zbuciumul „de fiecare zi" [1] al vieţii lui Botticelli, înţelegem mai bine contrastul. Unul este un mare meşteşugar, un spirit oarecum greoi şi burghez, aproape lipsit de lirism, posedînd multă forţă şi ştiinţă, celălalt este un „creier alambicat" [1], însufleţit de o dorinţă nebunească şi neîncetat zdrobită de viaţă, de a depăşi şi de a uita viaţa. La Botticelli, linia trepidantă a lui Donatello şi a lui Lippi nu mai ascultă decît de direcţia complicată, abstractă, şi în fond cu desăvîrşire obscură, a unei sensibilităţi care se hrăneşte cu alimente descompuse. Ea îşi exagerează şi mai mult curbele, unghiurile, torsiunea membrelor şi a capurilor, pare a căuta pe trupurile goale ale tinerilor bărbaţi şi ale tinerelor femei din Florenţa semnele degenerescenţei care loveşte energia cetăţii. Aproape în acelaşi timp, cu aceeaşi perversitate intelectuală şi cu aceeaşi acuita-

[1] Vasari

te nervoasă, dar cu mai puţină imaginaţie, Antonio Pollaiuolo făcea ciudate combinaţii de culori, amesteca tonuri preţioase şi rare ca sclipirile unei ape stătute. Pasiunea italiană se abătea din drumul ei. Umanismul, culegînd din opera lui Platon floarea aproape veştedă a sufletului antic, îi stinsese parfumul. Intelectualul florentin, fiindcă voise să înceapă de acolo de unde Grecia sfîrşise, se vedea silit să se transpună într-o sferă artificială din care elementul palpitînd şi viu pe care îl oferă lumea inepuizabilă era proscris. Simbolismul natural al poeţilor din Evul Mediu reînvia ca plantă de seră, necunoscută şi firavă, şi care avea să moară la primul său contact cu aerul tare de afară.

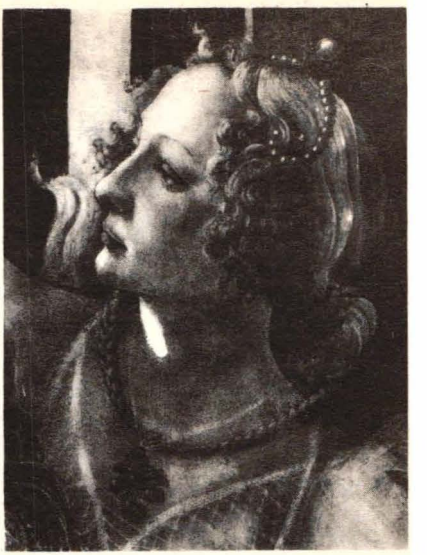
Nici un artist nu exprimă — fără ştirea lui — această tragedie intelectuală, cu mai multă sfîşiere decît Sandro Botticelli, imaginaţie voluptoasă dar bolnavă, şi care s-a chinuit pînă la sfîrşit, pentru a nu-şi fi găsit acordul cu universul viu pe care a vrut dar nu a ştiut să-l simtă. El a descoperit misterul pădurilor şi al cîmpiilor, rodnicia mării şi sălbăticia vîntului. Vroia cu atîta patimă frumuseţea nudă încît, înainte chiar de a o privi, o răsucea şi o ardea la flăcările dorinţei sale. Iubea într-atîta florile încît făcea să plouă cu flori din cer cînd nu afla flori pe pămînt. Dar ele exhalau mireasma funebră a florilor veştede. Zadarnic le împletea în cunune, în ghirlande, zadarnic încărca cu trandafiri şi cu garoafe, cu hiacinte, cu albăstrele, copacii negri, pajiştile, adierile vîntului, rochiile de gaz şi părul răspîndit în şuviţe ale androginilor slabi care încercau să reînvie în tablou-

30. Botticelli. Dansul, frescă, *detaliu* (Villa Galletti, lîngă Florenţa).

rile sale primăverile dispărute, pe Venus veştejită, toate zeiţele pădurilor şi ale izvoarelor în care el nu mai credea, fructele, florile — formele goale acumulate accentuau neputinţa lui de a înfăţişa viaţa în toată forţa ei indiferentă. Opera artificială, nedecisă, penibilă, dureroasă, avortată, cea mai tristă din întreaga pictură.

Şi totuşi una dintre cele mai nobile. Neliniştea febrilă care se simte în ea nu face decît să-i sublinieze aspiraţia către o armonie intelectuală pe care o cultură mai puţin literară şi mai plastică i-ar fi îngăduit să o atingă. Dacă spiritul ei este otrăvit, instinctul rămîne în mod constant pur şi grav, artistul pare crucificat de efortul mereu învins de a-şi smulge credinţa mereu vie din complicaţiile inepuizabile ale unei inteligenţe dezechilibrate. Mersul şi dansul, procesiunile, elanul către dragoste şi copilărie, tot ceea ce dezvăluie prin gest cele mai frumoase imbolduri ale inimii, păstrează totuşi la el o majestate spirituală pe care mişcările cele mai ciudate şi compoziţia cea mai bizară nu izbutesc s-o mascheze. Botticelli este victima esteţilor din vremea lui şi din vremea noastră. Cei de atunci l-au pervertit. Cei de acum l-au ignorat. Destinul său rămîne tragic. Gloria lui postumă vrea astfel, şi arta lui însăşi, şi viaţa şi moartea lui.

Acest mare imaginativ, căruia nu i-a lipsit, spre a fi un mare om, decît sentimentul direct al umanului, sfîrşeşte ca un bigot bolnav şi corupt. Este destinul obişnuit al oricărei sensibilităţi prea ascuţite pe care o inteligenţă neputincioasă n-a ştiut s-o disciplineze. A suferit, desigur, pentru că a



amestecat — fiind, în această privinţă, unul dintre primii pictori renascentişti — Afroditele şi Fecioarele, zeii păgîni, pe care nu-i adora decît din diletantism literar, cu zeii creştini, la care se întorcea într-un elan de misticism descurajat în care nu-şi afla liniştea. A ilustrat *Infernul* lui Dante cu desene convulsive care ne duc cu gîndul la un dans de nebuni într-o catedrală. L-a urmat cu disperare pe Savonarola, care ridica Florenţa împotriva spiritului de dezagregare morală şi de corupţie elegantă, rezultat al înscăunării tiraniei şi al preponderenţei analizei, spirit care se manifestase în modul cel mai categoric în opera sa. A trebuit,

31. Botticelli. Primăvara, *detaliu* (Muzeul Uffizi, Florenţa),

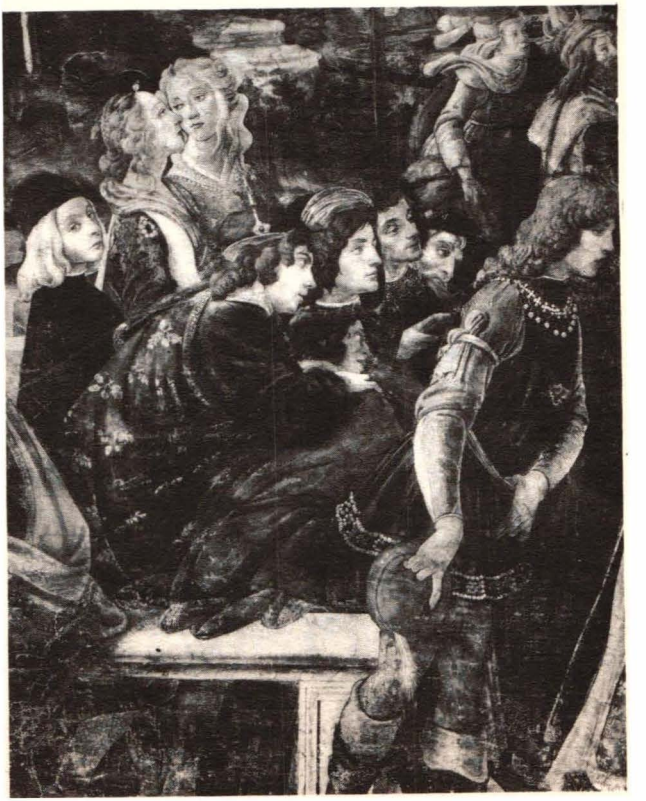
fără îndoială, alături de cumplitul călugăr, să ardă cărți, să sfîșie tablouri, să-i aducă anumite opere ale sale pentru ca acela să le arunce pe rug. Savonarola, care le cerea pictorilor să se întoarcă la estetica lui Fra Angelico, nu se gîndea, desigur, că opera prea bunului călugăr era una din sursele răului necesar pe care își jurase să-l extirpe. El știa că forma este învinsă de către spirit cînd intră în luptă cu el, dar nu bănuia că spiritul este învins de către formă cînd îi cere să-l exprime, și că adevărul divin nu trebuie căutat altundeva decît în echilibrul mereu urmărit, mereu gata de a fi atins, mereu sfărîmat și mereu nădăjduit, chiar cînd abia doar cu o clipă înainte a fost din nou sfărîmat, dintre formă și spirit. Iubirea sa pentru opera lui Angelico însemna încă și iarăși aceeași idolatrie prin care, cu trei secole în urmă, Francisc de Assisi eliberase Italia.

VI

Era, fără îndoială, prea tîrziu sau prea devreme pentru ca Florența să-și poată atinge ținta. Sfîșiată de războiul civil, slăbită de tiranie, moleșită de intelectualism, de crimă și de dragoste, trecînd, în crize bruște, de la un ateism arzător la un misticism febril, Republica nu mai oferea sufletului italian decît o sursă de energie aproape epuizată. La capătul istoriei sale, Florența își păstra încă limba primitivă, și această limbă primitivă era încă de pe acum veștejită pentru a fi exprimat o

32. Botticelli. Jertfa leprosului, *detaliu* (Capela Sixtină).

prea mare sumă de senzații, era încă de pe acum uzată pentru a fi slujit prea multor inteligențe. Ultimul dintre marii săi pictori a fugit zadarnic din aprigul oraș, încercînd să sfărîme ganga de diamant în care acesta întemnița sufletele. Deși și-a depășit timpul, deși este, prin analiza sa întinsă și pătrunzătoare, primul spirit modern, el rămîne, în fond, un primitiv, un bătrîn primitiv foarte în-



văţat şi lipsit de iluzii, asemeni unei seminţe vii care ar mirosi a cadavru.

Acea linie florentină, acea linie abstractă şi aproape arbitrară pe care Da Vinci a izbutit să o introducă în plin volum spre a o confunda la nivelul conturului cu descreşterea luminii şi cu începutul umbrei, o simţim prezentă totuşi, strîngînd ca un cerc de metal craniile, feţele, umerii, braţele, mîinile, silind forma să se supună sub strîngerea sa, pentru a o descrie în profunzime. Simţim că în loc să privească, aşa cum făcea Masaccio, viaţa în bloc, şi să o sculpteze pe pînză prin mijlocirea luminilor şi a umbrelor, el lua o bucată de viaţă, o urmărea în toate accidentele ei, în relaţiile ei cu viaţa înconjurătoare, în drumul ei în spaţiu, şi nu pierdea niciodată, în proeminenţele, în scobiturile, în ondulaţiile care se năşteau din această urmărire, linia care le descria. Simţim — şi de aceea rămîne, în ciuda incalculabilei sale forţe, un primitiv —, simţim că el reuşeşte să înconjoare cu aer masele sculptate şi să îndepărteze de ele, plan cu plan, fundalurile albastre de stînci sfîşiate, de munţi, de drumuri şerpuitoare, de arbori firavi, care trăiesc o viaţă factice ca o teoremă agăţată de trupul unei emoţii vii — pentru că posedă o imensă ştiinţă. Gozzoli, Ghirlandajo, în mod intuitiv, avînd simţul valorilor exacte, dădeau mai multă profunzime peisajelor lor decît Da Vinci, prea absorbit de legile perspectivei şi de calcule. Raporturile din lume trăiesc mai mult în mintea decît în simţurile lui, şi încă şi mai mult decît în inima lui.

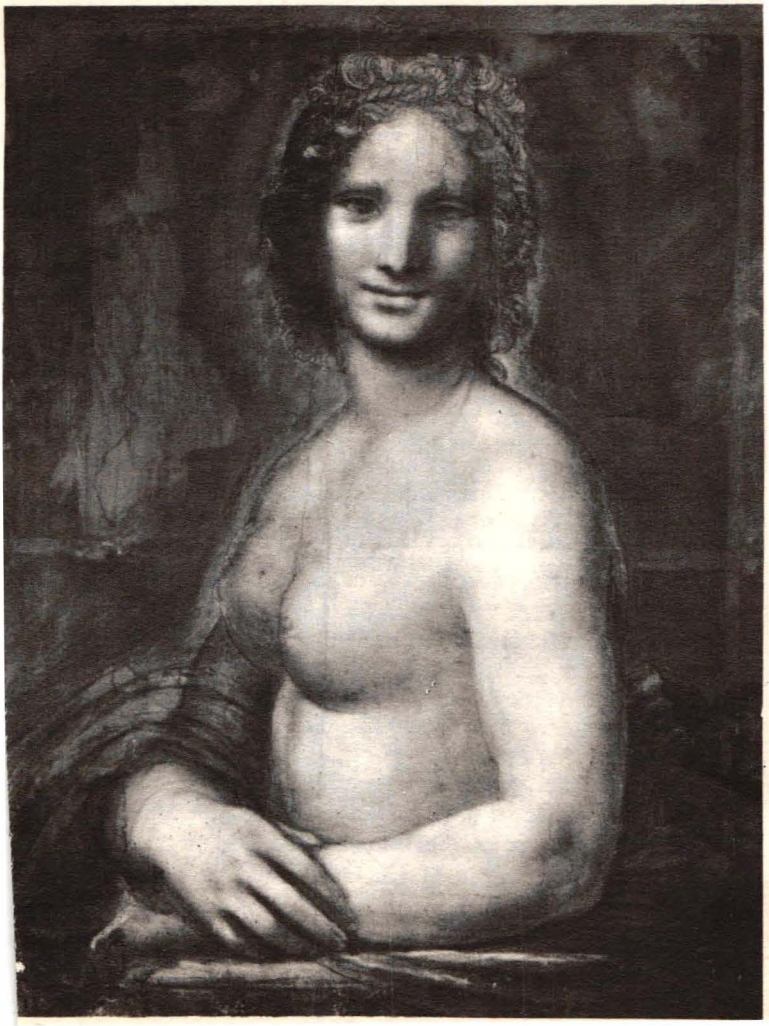
Experimentul, la acest om uimitor care întemeia în același timp, sau presimțea, toate științele viitorului, pentru care arta de a sculpta și arta de a picta nu păreau a fi decît aplicarea umană a noțiunilor abstracte pe care și le însușise prin studierea geometriei, perspectivei, mecanicii, alchimiei, geologiei, hidraulicii, anatomiei, botanicii, egala în importanță intuiția, pe care o poseda în cel mai înalt grad, intuiția creatoare de viață, intuiția într-atît de suverană, încît la oricare mare artist, tîrăște cu sine și spulberă infinitatea de căutări conștiente sau inconștiente care i-au pregătit explozia. E poate singurul om pentru care știința și arta s-au contopit prin mijloacele lor de a exprima gîndirea, așa cum ele tind să se contopească prin comuna lor nevoie de a stabili continuitatea legilor naturale în împărăția spiritului.

Trebuie să-i vezi desenele înfățișînd mașini, desenele anatomice, desenele înfățișînd mușchi și flori. Ele sînt reprezentarea exactă și minuțioasă a mașinii, a mușchilor, a florilor. Ele sînt totodată străbătute de acel freamăt misterios, ele au acea expresie luminoasă și tainică pe care o vedem pe fețele sale ciudate, fermecătoare sau dure, echivoce sub revărsarea de șuvițe buclate, pe care o au umerii goi, sînii goi pe care linia surprinde, la nivelul pielii, trăsătură cu trăsătură, mișcarea mută a vieții interioare. Artiștii italieni din secolul XV făcuseră bine cînd cercetaseră cadavrele, cînd studiaseră traiectul tendoanelor, proeminențele oaselor, curgerea nesfîrșită a nervilor, a venelor, a arterelor. Era nevoie ca, fie și cu prețul cîtorva confuzii, fie și cu prețul cîtorva conflicte între entu-

ziasmul care creează și observația care deziluzionează, umanitatea să capete treptat prin analiză conștiința unității, să învețe să afle că flacăra care strălucește în adîncul ochilor omenești doarme în inima tuturor formelor, că ea face arborii să tresară pînă în vîrful frunzelor, că ea face să tresară aripile păsărilor, elitrele insectelor, mușchii vii, oasele moarte, că ea trece din freamătul atmosferei în freamătul rîurilor și pînă și în viața pietrelor. În ziua în care Cellini și-a afirmat admirația de artist pentru vertebre și pentru oasele bazinului, el vorbea în numele a două secole care au trăit spre a ne demonstra că toate formele cunoașterii pot să ne ducă la posesia și la creșterea spiritului nostru. „Cu cît cunoști mai mult, spunea Leonardo da Vinci, cu atît iubești mai mult."

Și el a cunoscut. Forma nu era în ochii lui decît simbolul unei realități intelectuale superioare a cărei direcție insesizabilă și al cărui caracter infinit se traduceau în surîsul unei fețe și în gestul unei mîini. E o concepție care, pentru a rămîne plastică, trebuie să se sprijine pe o formidabilă cunoaștere, riguroasă, implacabil obiectivă, a materiei vieții. Se pare că el a înțeles totul. La el, *Bachus* e părintele *Sfîntului Ioan Botezătorul*. Vechile dogme și sentimentele noi nu se mai înfruntau în el. El accepta lumea. Ghicea că există lucruri mari. În a sa *Leda*, în care aripa lebedei urmează, în îmbrățișarea ei, linia lirei care pleacă din brațul viu, din pieptul cald și rotund, pentru a coborî pînă la picioarele goale, există, în mijlocul ierburilor, un ou spart din care tocmai au ieșit cîțiva copii care culeg flori. El întrezărea sursa comună și cercul

33. Leonardo da Vinci. Gioconda, desen (Muzeul Condé, Chantilly).



etern al lucrurilor. Cobora în adîncurile naturii, fără alt intermediar, decît simţurile sale, între universul exterior, pe care îl culegeau fără grabă, şi universul interior care le guverna emoţia. Şi cînd ridica ochii pentru a controla pe feţele şi în atitudinile oamenilor rezultatele propriei sale meditaţii, el constata că feţele şi atitudinile lor erau făcute din contactul spiritului lor viu cu spiritul viu al lucrurilor care îi înconjoară.

Iată de ce marea sa *Cină*, în care drama interioară dă unduire vieţii, îi răsuceşte şi îi scurtează formele, precum un uragan care trece peste arbori, este cea mai nobilă operă de psihologie activă din întreaga pictură. El avea puterea de a pătrunde sub fiecare scoarţă, în adîncul fiecărui craniu omenesc, de a-i trăi tragedia intimă, de a o face să treacă pe de-a-ntregul în gesturile pe care ea le dictează, şi de a uni toate stările de seninătate şi de revoltă, de elan şi de retragere, de rezervă şi de renunţare, într-o singură mişcare a spiritului. În opera lui forma transcrie un arabesc psihologic.

Da Vinci putea să surprindă acelaşi surîs în ochii şi pe buzele tuturor fiinţelor care ieşiseră din gîndirea sa, şi să descopere degetul lor întins către acelaşi punct nevăzut, ca pentru a indica viitorului îndoiala pe care o simţea în el. Pictura sa lipsită de mister este misterul picturii, unul dintre misterele umane. Toată ştiinţa adunată de un întreg secol înfloreşte în el ca poezie, şi ştiinţa lui e făcută din toată poezia răspîndită de către precursorii săi. A avut, într-o epocă în care idealismul platonician, pe care l-a combătut neîncetat, îndrepta pe un drum greşit inteligenţele, simţul vieţii reale, sin-

34. Leonardo da Vinci. Închinarea Magilor (Muzeul Uffizi, Florenţa).

gurul care duce către abstracţiile cele mai grandioase. A avut blîndeţea înţelepciunii dobîndite, într-o vreme cînd viaţa impulsivă se dezlănţuia din plin. Sceptic şi dezabuzat într-o vreme în care spiritele capabile de neliniște se întorceau cu ardoare către credinţele din vechile timpuri, el a atins, prin înalta sa raţiune, pragul acelui sentiment confuz din care se nasc noile religii, cînd umanitatea a renunţat la toate dogmele pe care îşi

sprijinise certitudinea. Iar el, care pretindea că nu există o altă știință în afară de cea care se poate traduce în simboluri matematice, a tradus ceea ce știa în poeme plastice aproape impenetra-

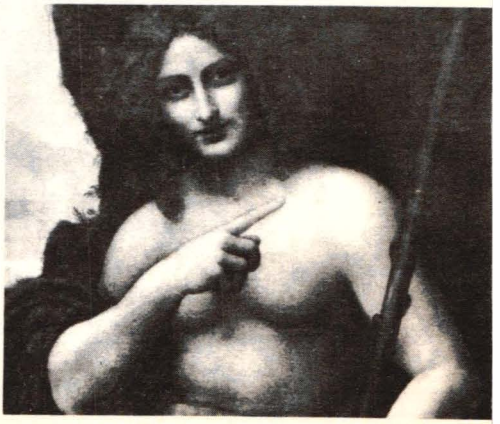
35. Leonardo da Vinci. Sfînta Ana și Fecioara Maria, desen (Royal Academy, Londra).

bile, în care intuiția, poate fără voia lui, îi călăuzește mîna.

Nimic pe lume nu-i mai dătător de viață și totodată mai descurajator, mai echivoc și totodată mai inteligent, mai determinat și mai infinit. Aflăm aici întreaga Florență, de la Massacio la Botticelli, analiza ei arzătoare, sinteza ei grăbită, linia ei care pătrunde pînă la inimă și disecă creierul ; tot ceea ce ea a suferit, tot ceea ce ea a sperat pentru noi se concentrează, fără a înflori pe deplin, în acest suflet imens și tainic. Da Vinci a trăit chinul Florenței și, asemenea ei, n-a consimțit să ne spună tot ce aflase.

Dar spiritul Renașterii avea să-și găsească expresia pe deplin clară în afara operei lui Da Vinci, în afara Florenței, pe care el însuși o părăsise, și în ceasul în care aceasta sucomba. Rolul istoric al

36



37

36. Leonardo da Vinci. Sfîntul Ioan Botezătorul (Muzeul Luvru).

37. Leonardo da Vinci. Bachus, *detaliu* (Muzeul Luvru).

republicilor italiene, dacă excepţăm Veneţia, luase sfîrşit. Extenuate de luptele lor interne şi de exercitarea nelimitată a libertăţii lor pasionale, ele se aflau la capătul efortului. Individualismul

38. Leonardo da Vinci. Leda (Colecţie particulară).

lor, uzînd indivizii, le dădea pradă tiraniei. Ele îşi pierduseră voinţa şi orgoliul care le ţineau loc de legătură socială, noţiunea de demnitate a existenţei, simţul dreptului viu. Pradă condotierilor, ele chemau în ajutor cînd Spania, cînd Franţa, care profitau de unitatea pe care şi-o cuceriseră pentru a se azvîrli asupra Italiei. Poporul acesta nu mai credea în eroismul destinului său.

Totuşi, sentimentul confuz care a stat la baza Renaşterii voia să-şi afle deplina înflorire. Deşi îşi pierduse elanul primitiv, el păstra viteza dobîndită. Nu căuta decît un teren prielnic dezvoltării lui. Pontificatul i-a oferit la Roma un adăpost nespus de precar, dar singurul care mai rămînea în mijlocul furtunii, alături de cel oferit de Veneţia, unde Italia, amestecată cu Orientul, infuza o viaţă magnifică oamenilor crescuţi pe urmele mişcării sale triumfale. Florenţa, unde Leonardo da Vinci nu-şi petrecuse decît tinereţea, ascultă pînă la sfîrşit de destinul ciudat care face din ea un incomparabil focar de iniţiere intelectuală, dar unde se pare că îi este interzis spiritului, poate din cauza excitaţiilor şi a problemelor prea numeroase care îl solicită, să-şi realizeze acordul cu elementele sentimentale şi senzuale ale unei armonii definitive. Rafael vine doar să culeagă aici scînteia, Michelangelo, crescut aici, nu se întoarce decît în momente de criză, o dată pentru a o apăra, altă dată pentru a sculpta morminte. Cei care rămîn florentini, Albertinelli, Piero di Cosimo, Lorenzo di Credi însuşi, atît de gingaş, atît de discret, atît de ales, aparţin încă generaţiei de primitivi

săi pictori care ajung, după Leonardo da Vinci şi datorită lui, la concepţia formei pe deplin înflorită şi eliberată de orice oprelişti, plină şi înconjurată de spaţiu, blîndul Fra Bartolommeo, purul Andrea del Sarto, au pierdut tocmai acea ardoare neliniştită care caracteriza arta toscană. Cu ei, şi după ei, inteligenţa rămîne încă arma Florenţei, dar o inteligenţă ieşită din făgaşul ei, pentru că sentimentul tinde să dispară, o inteligenţă care ia mijlocul drept scop şi se istoveşte căutînd forma în afara dramei interioare care-i determină funcţia. Formulele lăsate de cei doi maeştri din Roma au un farmec prea masculin pentru ca arta toscană să nu încerce să le folosească drept cadru pentru un sentiment pe cale de a se stinge. Violenţa lui Benvenuto, ce se revarsă în acte exterioare, eleganţa orgolioasă şi senzuală a lui Jean Boulogne, severitatea lui Bronzino trec greu în mîna lor prea deprinsă cu mînuirea uneltei. Florenţei, aservită şi decăzută, nu-i mai rămîne decît să-şi plimbe pasiunea melancolică prin grădinile amare în care umbra trandafirilor face să tremure apa fîntînilor, la poalele lui San Miniato.

I

Cînd papii, la sfîrşitul secolului XIV, s-au întors din Avignon, Roma era un oraş mort. Cîteva mii de săraci locuiau în mijlocul circurilor năpădite de mărăcini şi de urzici, în mijlocul apeductelor ruinate, al termelor dărîmate. În jur, viaţa se manifesta în cetăţile libere. Dar aici totul era mort. Cîţiva papi umanişti vor încerca să creeze un focar de atracţie, pe care cîţiva artişti rătăcitori, dintre care nici unul nu va avea urmaşi, vor consimţi să-l străbată. Florenţa şi Umbria trimit la curtea romană arhitecţii şi pictorii pe care aceasta îi cere pentru a-şi zidi şi a-şi decora bisericile, Gentile da Fabriano, Bernardo Rossellino, Piero della Francesca, Benozzo Gozzoli, Melozzo da Forli, Bramante. Acţiunea romană nu va fi niciodată îndeajuns de interiorizată pentru a-şi putea satisface propriile-i necesităţi. Cînd se vor naşte la Roma artişti, ei vor fi spirite prolixe şi lipsite de fervoare, aşa cum le vor societăţile trîndave spre a-şi distra lenea şi a-şi flata vanitatea.

Dar ea este singurul adăpost pe care-l găseşte sufletul italian ce se apropie de deplina lui dezvoltare. În momentul în care Florenţa moare, în care Carol al VIII-lea, dîndu-se drept salvator al ordinii, coboară în Italia, Da Vinci fecundează Milanul şi

e pe cale de a dezvălui Franței profunzimea încă de pe acum dezamăgită a pasiunii toscane. Giorgione, într-o formă care a atins aproape deplina înflorire, prevestește întreaga Veneție, în care apare Tițian. Vechea Umbrie se însuflețește, privește spre Roma. Artistul italian caută să scape de formule, să se desfășoare în deplină libertate. Cînd Iuliu al II-lea, acel papă artist și războinic, se adresează arhitectului Bramante, care în curînd i-l va aduce pe Rafael, tînăra sa rudă, și îl cheamă pe Michelangelo de la Florența peste mai puțin de doi ani, el este inspirat de spiritul epocii. În mijlocul anarhiei generale care lasă pradă străinilor comunele italiene, în fața protecționismului venețian, Roma este singurul loc unde Italia își poate rezuma dorințele.

Datorită tristeții orizontului său, datorită izolării sale în mijlocul unui pustiu în care cresc trestii și ierburi, datorită vastelor sale ruine, istoriei sale bogate în întîmplări de seamă, Roma are atîta putere, încît nu le îngăduie artiștilor care își petrecuseră tinerețea departe de ea să-i aducă Italia, fără a accepta mai întîi disciplina de voință căreia ea îi datora încă dominația pe care o exercita asupra lumii, după atîtea furtuni. Ea l-a obligat pe Bramante să recunoască această putere, ea a infuzat-o fragilului Rafael, a făcut din ea hrana zilnică a lui Michelangelo. Ca și Brunelleschi cu o sută de ani mai devreme, Bramante a trăit printre ruinele ei, cu compasul în mînă. El a redescoperit aici legea arhitecturii romane și a oricărei arhitecturi, subordonarea organului față de funcție, pe care spiritul despotic și fantasc al lui Michelangelo,

39. Gentile da Fabriano. Închinarea Magilor, *detaliu* (Muzeul Uffizi, Florența).

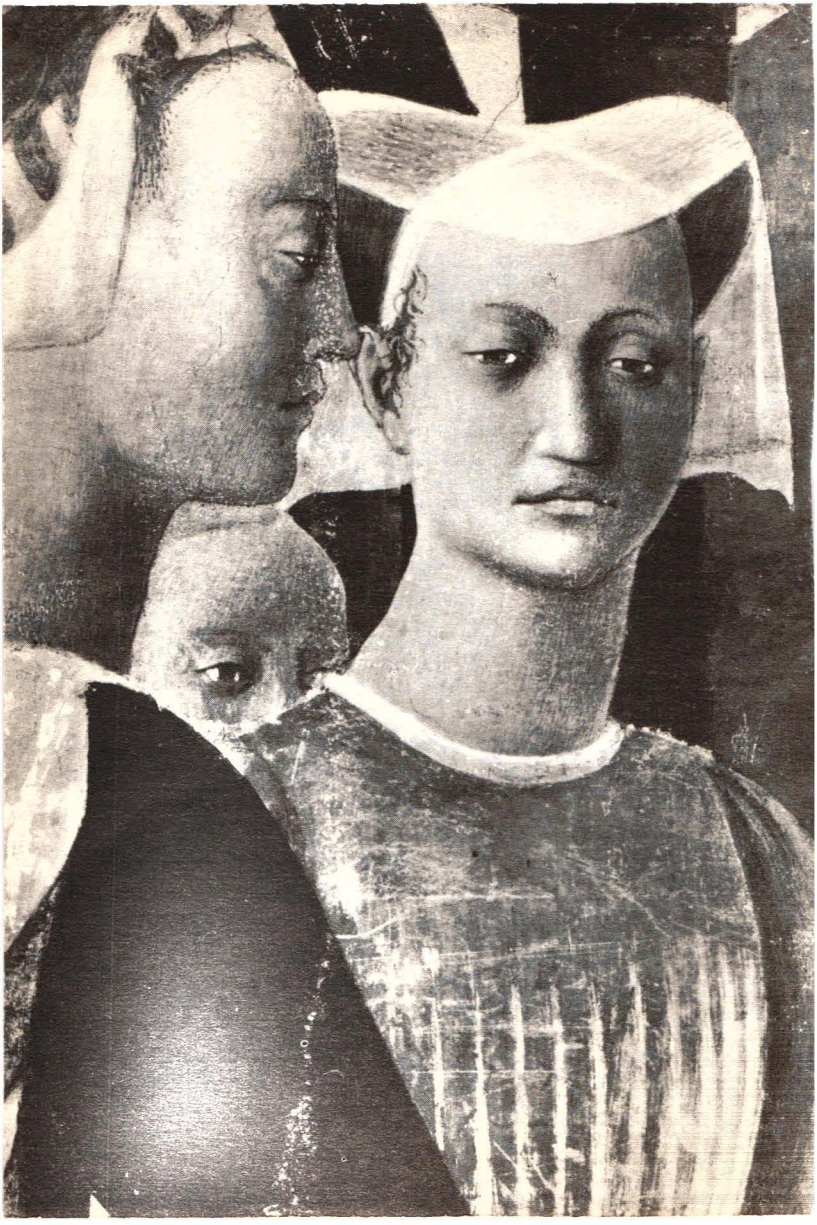
cînd acesta i-a urmat la conducerea lucrărilor de construire a bisericii Sfîntul Petru, nu i-a îngăduit să o aplice acestei construcții, dar pe care, într-o încordare voluntară a întregii sale forțe intelectuale, el a regăsit-o spre a desena fațada și curtea palatului Farnese, teoremă de piatră în care spiritul tragic al lumii apare în Italia pentru ultima oară. Rafael, Michelangelo au putut studia statuile mutilate pe care săpăturile arheologice le smulgeau zilnic pămîntului, și pe care și le disputau papa și prinții romani. Acest contact de fiecare clipă cu Roma antică nu putea să nu acționeze asupra unor sensibilități, rezumînd, precum acestea, două secole de așteptare și de efort.

Și nu putea nici să le pervertească. Ele veneau

40. Piero della Francesca. Descoperirea Sfintei Cruci, frescă, *detaliu* (Biserica San Francesco d'Arezzo).

din adîncul rasei, cu un elan prea mare şi răspunzînd unei prea mari necesităţi, pentru a se abate din calea pe care ea le-o indica. A existat o sudură spontană între idealismul intelectual al Florenţei, sentimentalismul pictorilor umbrieni, senzualitatea Veneţiei, pe care Sebastiano del Piombo i-o aducea Romei, şi voinţei zidarilor şi sculptorilor din perioada Imperiului, care au construit apeductele, termele, circurile şi au sculptat pe arcurile de triumf basoreliefurile aspre pe care geniul roman îşi lăsase pecetea de neşters. Pentru o clipă, sufletul italian, în întregimea lui, s-a realizat aici. Niciodată o asemenea pasiune, în care se ciocneau şi se uneau rînd pe rînd violenţa şi blîndeţea, voluptatea şi ascetismul, ştiinţa şi entuziasmul, nu mai acceptase de la un astfel de cadru, fără a fi zdrobită de el, o disciplină atît de riguroasă. Renaşterea regăsea forma plină, sculpturală, atletică — de loc greacă, de altfel, mai curînd romană, prin predominarea reliefului muscular pe planul expresiv — dar o formă însufleţită de o asemenea ardoare încît ea rămînea înainte de toate italiană, deschizînd o nouă eră. Nicicînd atîta materie şi atît suflet nu fuseseră răsucite laolaltă pentru a recrea viaţa în cea mai înaltă unitate a sa.

Cînd urmărim curentele care duc pînă la Rafael, nu putem atribui decît educaţiei pe care şi-a făcut-o la Roma acea forţă care se afirmă în el şi care s-ar fi ignorat pe sine, probabil, dacă artistul n-ar fi părăsit oraşul Urbino sau dacă ar fi continuat să trăiască la Perugia sau la Florenţa. Căci în această fire duioasă şi aproape feminină, pe



care apologeţii săi au exaltat-o pînă la a-i scîrbi chiar şi pe cei care îl iubesc cel mai mult, există o forţă masculină la trezirea căreia a contribuit, fără îndoială, Michelangelo, dar care s-a desfăşurat cu uşurinţa, cu autoritatea, cu amploarea dezvoltărilor fireşti. Nicicînd un om n-a reunit în sine atîtea elemente dispersate şi aproape antagonice, pentru a le asimila substanţei sale intime şi a le restitui în opera sa vie care înfloreşte atît de liber şi depăşindu-şi atît de mult sursele, a căror prospeţime rămîne totodată întreagă.

Încă de la sfîrşitul secolului XIV, Umbria, de unde, de fapt, venea, de vreme ce nu împlinise poate încă şaptesprezece ani cînd intrase în atelierul lui Perugino, altoise pe vechea şcoală din Siena o mlădiţă foarte puternică deşi greu de întrezărit în strălucitorul şi marele focar florentin. Umbria, cu spatele sprijinit de munţi, dar ale cărei oraşe se apleacă spre blînda cîmpie, avea un suflet cu atît mai cucernic cu cît vecinătatea Romei o expusese mai adeseori invaziilor. Francisc de Assisi se născuse în inima Umbriei, în apropiere de Perugia, şi de aceea Umbria l-a urmat cea dintîi. Atenuată, lumina acestui spirit încă plutea peste văile ei.

Florenţa, şi chiar Siena, îşi ajungeau lor înseşi. Perugia era prea îndepărtată de marile centre de elaborare şi de acţiune a energiei italiene pentru a-i putea reţine pe artiştii care o exprimau. Ei s-au îndreptat aproape cu toţii către Roma, aducîndu-i, o dată cu Siena, care îi instruise mai întîi, ceva din Florenţa, unde se duceau în general să se iniţieze, şi, prin Urbino, prin Bolonia şi prin Ferrara, ceva din Padova şi din Veneţia. Pisanello

41. Piero della Francesca. Regina din Saba, frescă, *detaliu* (Biserica San Francesco d'Arezzo).

din Verona, după ce luase, la Florența, lecții de la Andrea del Castagno, a colaborat la Roma cu umbrianul Gentile da Fabriano, format la școala maeștrilor din Siena. Gentile mai păstra amintirea mozaicurilor bizantine, a figurilor blonde cu ochii oblici, dar văzuse la Roma, și mai ales la Veneția, cortegii defilînd în costume strălucitoare. Înzestrat cu o imaginație bogată, el era mai curios decît maeștrii din Siena, și poseda, pe lîngă un simț al mișcării și o dragoste pentru pitoresc care ar fi scandalizat gravitatea acestora, pietatea expansivă a Umbriei, atît de diferită de cumplitul lor misticism. Benozzo Gozzoli, cînd a lucrat la Roma, precum a lucrat cam pretutindeni în Italia, i-a cunoscut, fără îndoială, opera, și a luat poate, în parte, de aici, gustul său pentru exotism și acel parfum oriental care-l caracterizează.

A văzut, fără îndoială, aici, și opera lui Piero della Francesca. Acest mare pictor, artist nomad, ca toți cei care veneau la Roma în acel timp, era abia cu puțin mai vîrstnic decît el. Peisajele lui schematice persistau desigur în amintirea lui Gozzoli cînd acesta acoperea zidurile cimitirului din Pisa cu picturi roșii în care se afundă delicatele cîmpii străbătute de florentini. Dar natura lui Gozzoli este tot atît de fantezistă pe cît de severă și dintr-o bucată este cea a lui Piero. De altfel, deși venea dintr-o regiune învecinată cu Umbria, mai muntoasă, e drept, și mai sălbatică, el prezenta, față de maeștrii acestei provincii, unul dintre acele contraste uimitoare care caracterizează Italia, de la Dante și Giotto, pînă la Michelangelo și la Rafael, și îl opun pe Machiavelli lui Francisc de

Assisi. Piero a pictat profiluri încremenite care par gravate în aramă, rochii brodate cu flori ascuțite ca niște spini, mari figuri austere izolate printr-o linie pură. Nori orizontali se adunau pe un cer în care porumbelul divin își întindea aripile rigide. O majestate cumplită îi înălța, mai presus decît toate frunțile, pe copiii gîndirii lui. Îngerii care cîntau din instrumente păreau cariatide susținînd bolta sonoră care se întindea invizibilă deasupra drumului mohorît. Profunzimea viorilor trecea în armoniile lui. Cînd picta războiul, era necruțător ca războiul, cînd picta noaptea, nu vedeai decît o cuirasă, vîrful unei lăncii și chipurile somnului. Era un spirit modelat de către studiul metodic și tenace al tuturor științelor exacte ce se cunoșteau atunci. Scria tratate de perspectivă. Încerca să subordoneze natura principiilor geometrice care-i formaseră spiritul. Fuziunea dintre elementul viu pe care ni-l dezvăluie sensibilitatea noastră și elementul matematic către care ne conduce inteligența noastră se oprea, astfel, în opera sa, care constituie expresia cea mai puternică a înverșunării cu care italienii caută acordul absolut dintre știință și artă, într-un fel mai riguros decît în opera lui Paolo Uccello și mai puțin factice decît în cea a lui Da Vinci.

Cînd îl comparăm pe acesta cu Piero della Francesca, s-ar părea că asistăm la un regres în ceea ce privește ascensiunea picturii. Perspectiva și problemele ei îl chinuie. Efortul de a o încorpora în tablou e pretutindeni vizibil, de unde și impresia oarecum penibilă a două lumi juxtapuse. La Piero, dimpotrivă, forma devine cristalizarea și totodată

nucleul poemului spaţial care se dezvoltă în frescă cu o indicibilă măreţie. Perspectiva, din mecanică, devine lirică. Se poate spune că el e cel care a cucerit definitiv spaţiul picturii. Spun „spaţiul", şi nu atmosfera, căci această misiune şi glorie va reveni veneţienilor. Spaţiul geometric, nu spaţiul material. Cele trei dimensiuni sînt de acum înainte anexate compoziţiei, care îşi păstrează, ca şi la cei mai autentici primitivi, caracterul său dramatic, sporit poate prin faptul că e învăluită într-o lume spaţioasă care participă la ea cu rigoarea formidabilă a liniilor, a unghiurilor şi a cercurilor sale perfecte. Întinderea a devenit, în egală măsură cu expresia morală născută din gesturi, din chipuri şi din combinaţiile lor lineare şi cromatice de suprafaţă, unul dintre actorii tragediei tăcute pe care atîtea capele obscure o adăpostesc, de două secole, pe pereţii lor.

Opera cea mai decisivă a frescei toscane, între *Arena* din Padova şi *Capela Sixtină* din Roma, se dezvoltă astfel în umila biserică din Arezzo. Cine n-a văzut acele mari forme mergînd în zidul însuşi, înfundîndu-se o dată cu el în propria-i adîncime, cine n-a văzut acea bătălie imobilă care vuieşte, acele uriaşe femei îngenuncheate, acele grandioase arhitecturi de cetăţi, de coline, de arbori, chiar dacă a asistat, prin una, la Coborîrea de pe Cruce prin cealaltă, la Facerea Lumii, nu va fi cunoscut clipa solemnă în care toate elementele marii decoraţii murale au părut a aduna în volume geometrice drama umană dispersată. În această operă, statica italiană este mai stabilă decît a fost vreodată vreo etapă de acest gen, ca încremenită în blocuri de

42. Piero della Francesca. Eva, frescă, *detaliu* (Biserica San Francesco d'Arezzo).

piatră palpitîndă, articulate și încinse cu fier. Dinamismul lui Michelangelo le va răsuci fără să le sfărîme.

Figurile acestea se etajează, pe frescă, precum niște case, cu o arhitectură atît de puternică încît torsurile și umerii, brațele, capetele dominînd gîturile, par determinate de calculul cel mai riguros. Torsuri cilindrice, umeri lați, brațe rotunde, gîturi ca niște

coloane, capete sferice cu privirea deschisă. S-ar zice, niște statui care merg, sau îngenunche, iar energia care le înalță toarnă în forma lor plină o greutate de bronz. E o operă pură și puternică precum cele antice. Nici unul dintre cei mai nobili italieni, nici Giotto, nici Della Quercia, nici Masaccio, nici Michelangelo, nu exprimă cu un eroism superior acestuia supremul orgoliu al aventurii noastre unice de a trăi. Este poate cel mai mare dintre acei oameni invincibili care, în vîrtejul tuturor furtunilor, chinuit de patimi, recurgînd, dacă era nevoie, la crimă, acceptînd viața ca pe o dramă de fiecare zi, mergeau privind țintă înaintea lor către ceva mai înalt și mai tragic, pe care îl simțeau în inima lor hotărîtă și deznădăjduită. El

43. Melozzo da Forli. Frescă (Biserica Sfinții Apostoli, Roma).

străbate lumea în tovărășia eroilor de pe frescele lui, necruțător, pur ca însăși forța, niciodată resemnat. Trunchiul copacilor este golaș, frunzele sînt nemișcate, dar ceva se înalță și se răspîndește pretutindeni, arzătoarea sevă centrală care îi ține drepți și puternici. Pînă și întunecatul pămînt pare făcut din curbe pe care focul subteran le îmbucă unele într-altele, ca ascultînd de o putere rațională care îi coordonează eforturile. Nu se află operă mai sublimă în toată Italia. Și ea marchează un moment decisiv. Roma și Toscana se întîlnesc în Piero della Francesca, și cei doi principali elevi ai săi, Luca Signorelli și Melozzo da Forlì, anunță, unul, venirea apropiată a lui Michelangelo, celălalt, pe cea a lui Rafael.

44

45

44. Signorelli. Darea Legii, frescă, *detaliu* (Capela Sixtină).
45. Signorelli. Desen (Muzeul Luvru).

Curentul umbrian, care îl va influența pe Rafael, se accelerează o dată cu Melozzo, originar ca și el din acea Umbrie transapenină de unde venea și Gentile, și pe care bolonezul Francia urma să o lege de Veneția. Intelectualismul florentin este prea dificil de abordat pentru sufletele simple, iar reacția mistică ce s-a născut din el este prea severă pentru ca ele să poată afla aici pietatea facilă care le convine și de care curtea Romei, căreia nu-i plac misticii, nu are de ce să se înspăimînte. În opera lui Melozzo da Forli auzim cum trec adieri aeriene, degetele marilor îngeri înaripați și cu părul blond scot din harfele celeste o melodie vagă și îndepărtată ce nu poate fi confundată cu dezlănțuirea trompetelor de la Judecata de apoi. În opera lui Perugino pioasa Umbrie nu va mai fi decît bigota Umbrie. Măreața capitală nu mai este înțeleasă de către pictorii ei, iar palatele pătrate, străzile care urcă, îngrămădirea de cuburi și de turnuri îi inspiră numai lui Bonfigli peisaje de piatră bine venite după atîtea fecioare echivoce și îngeri prea eleganți. Cel care-i exprimă trebuințele e un om care nu crede în nimic, bea și înjură, și lucrează pentru religie spre a se îmbogăți[1]. Arta, cînd bigoții pun stăpînire pe ea, se răzbună astfel uneori.

Perugino e cel care a fabricat primele tablouri pioase. Nu-i lipsește grația, o grație vădind un anume manierism, din care pricină frumoasele sale figuri umbriene, blonde, pline, roze, proaspete, cu buzele înflorite de surîsul din tablourile lui Leo-

[1] Vasari.

nardo da Vinci, aici fad şi puţin neghiob, ne irită întrucîtva. El a introdus în pictură simetria, care este contrariul echilibrului, şi a imobilizat spaţiul prin duritatea dulceagă a tonurilor sale de albastru, de verde, de roşu crud orchestrate aproape la întîmplare. Vigoarea sa rotundă, eleganţa sa îndoielnică dar robustă, precizia ascuţită cu care desenează fundalurile, copacii firavi, liniile unduitoare ale văilor şi ale colinelor, energia figurilor sale drepte care îşi răsucesc şoldurile, îşi sprijină un picior pe pămînt, într-un ritm monoton ce dă tuturor atitudinilor înfăţişarea unui dans ciudat, explică totuşi îndeajuns influenţa pe care a exercitat-o asupra lui Rafael care, încă de la plecarea sa din Urbino, şi-a petrecut pe lîngă Perugino anii cei mai impresionabili. El se lasă influenţat de

46. Signorelli (Şcoala lui). Moartea lui Moise, frescă, *detaliu* (Capela Sixtină).

vigoarea ritmurilor precise, foarte personale, depline, construite ca un balet aproape imobil, pe care Perugino le imprima formelor sale în mişcare. I-a fost peste măsură de greu să se elibereze de influenţa maestrului său şi a murit prea devreme pentru a o putea uita cu totul. Păstra încă de la pictorul din Perugia, la sfîrşitul scurtei şi miraculoasei sale călătorii, chipul fecioarei umbriene, pe care nu-l întîlnim, de fapt, decît în tablourile sale religioase — care îi aparţin atît de puţin ! —, ce dispare aproape din ultimele sale fresce şi din care abia de mai rămîne o amintire în portretele sale de femei pure, solide, opace, dense ca o marmoră blondă.

47. Perugino. Lupta Dragostei cu Castitatea (Muzeul Luvru).

Părăsind Umbria, a trecut prin Siena, unde Bernardino Pinturicchio, care venea, ca şi el, din atelierul din Perugia şi tocmai pictase la Roma apartamentele familiei Borgia, i-a dat cîtva timp să lucreze. Aici l-a întîlnit pe Sodoma, mai vîrstnic decît el cu cîţiva ani, înăbuşindu-se în preasfîntul său oraş, obsedat de Da Vinci, presimţind arta Veneţiei, şi format de altfel la şcoala lui Luca Signorelli, ale cărui fresce robuste de la Monte Oliveto le terminase. Era o fiinţă ciudată, un mistificator trist, despre care se spunea că practică viciile cele mai greu de mărturisit, şi a cărui artă totuşi ne dezvăluie ingenuitatea unui tînăr decăzut de pe culmile răcoroase ale Olimpului într-un secol dospind de ştiinţă şi de plăcere. Un Masaccio pe dos, care nu şi-a păstrat, în cumplita lui sete de a cunoaşte, puritatea originară, precum eroul florentin, şi, spre deosebire de el, căutîndu-şi cu tristeţe puritatea originară în însăşi potolirea setei acesteia de cunoaştere, dar ca şi el menit să deschidă drumuri noi pe care abia de va face cîţiva paşi. Adesea, îi conţine laolaltă pe Michelangelo şi pe Rafael. Atunci posedă forţa şi totodată graţia eroică, iar dramul de corupţie şi de moleşeală pe care-l aflăm la el face ca pasiunea sa nostalgică şi strălucirea lirismului său neliniştit să fie încă şi mai emoţionante. Astfel ar fi putut picta cel mai profund dintre platonicienii Florenţei, în momentul cel mai senzual al înfloririi veneţiene. *Nunta lui Alexandru şi a Roxanei* este, în acest sens, o operă unică prin accentul sublim de poezie bărbătească şi lipsită de iluzii pe care irezistibila şi pieritoarea voluptate îl capătă sub transparenţa vălurilor şi

în penumbra prielnică dragostei. Nudurile — masculine şi feminine — au aici o indicibilă înfăţişare edenică şi totodată grecească, pe care creştinismul pare că o însufleţeşte cu un delir de dragoste febril şi plin de grijă. E un spirit ciudat, plin de o forţă juvenilă prin care parfumul mistic al vechilor maeştri din ţinutul lui de baştină urcă în chipurile neliniştite, în formele ce şovăie să afirme ştiinţa pictorului, şi a căror putere atletică se înnobilează printr-o ardoare melancolică incapabilă de a se dezvălui pe deplin. Beţie de a mîngîia sînii tari, pîntecele înguste, genunchii emoţionanţi ai femeilor, trebuinţe virile, suflet răsfăţat — el şovăie. A şovăit întreaga lui viaţă. Mai tîrziu, la Roma, Rafael va refuza să şteargă picturile cu care Sodoma decorase zidurile. I-a înţeles graţia mîndră, atitudinea de cuceritor, prizonier al unei adolescenţe incurabile... Îşi va aminti de ele mereu, şi poate chiar din ele îşi va lua elementele cele mai ferme ale acelei scrieturi magnifice prin care îşi va exprima întreaga-i mîndrie de a fi tînăr şi recunoştinţa pe care o închina naturii pentru a-l fi făcut ceea ce era. Răutăciosul şi fermecătorul Pinturicchio însuşi nu şi-a putut încetini avîntul către forma antică, către imnul înălţat trupului gol care urca de pretutindeni, sfărîma ganga florentină, izbucnea în chiar acea clipă la Veneţia în opera ajunsă la deplină înflorire a lui Giovanni Bellini, răsuna tot mai puternic în opera de început a lui Giorgione şi a lui Tiţian şi urma să capete, prin vocea lui Michelangelo, puterea tragică a unei noi creaţii.

48. Sodoma. Nunta lui Alexandru şi a Roxanei, *detaliu*, (Farnesina).

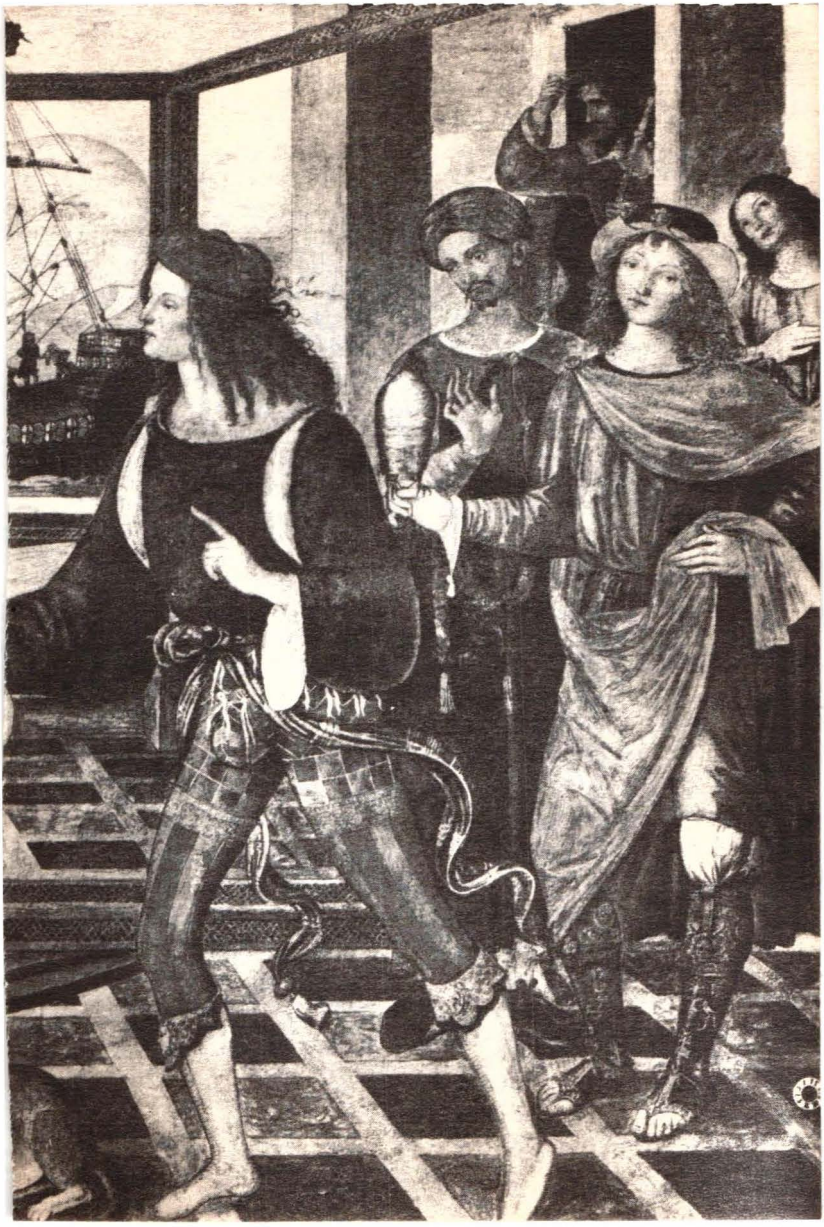
Era foarte departe, fără îndoială, de acest tehnician meticulos, care răspîndea din belşug pe frescele sale, în relief, cu un prost gust pervers şi candid, ornamente de metal şi pietre transparente. Şi totuşi a întrezărit, în plimbarea sa rapidă prin exotismul bizar al acestui artist ciudat, peisajele sale reci şi fine, parcă gravate cu un vîrf de diamant pe un geam, şi siluetele plăpînde care despicau mulţimile pestriţe cu gesturi de dansatori. Pinturicchio propaga în Italia centrală acel spirit pătruns de mirajul aventurii îndepărtate, acea imaginaţie feerică cu care Gentile da Fabriano străbătea peninsula, cu care Gozzoli înveselise severitatea florentină şi pe care Carpaccio o dezvolta în acel moment la veneţieni pînă la cea mai miraculoasă formă de fantezie şi de lirism. Oceanele se deschideau în depărtare, pe pămînt ploua cu stele, poezia lumilor abia ghicite îi vrăjea pe aceşti copii precoci care ştiau prea multe şi care profitau de senzaţiile noi ce se revărsau de pretutindeni pentru a-şi împrospăta imaginaţia oarecum obosită. Poate că de la Pinturicchio a învăţat Rafael, o dată cu spiritul Italiei de mijloc pe care i-l aducea Perugino şi chiar Francia, a cărui pictură viguroasă, dar ţipătoare şi seacă, l-a obosit probabil foarte repede, bucuria de a depăşi viziunea imediată şi subiectul impus. Nu i-a mai rămas decît să caute la Florenţa, în preajma lui Da Vinci şi a lui Fra Bartolommeo, în opera lui Masaccio mai ales, simţul modelului şi nevoia de a arhitectura un tablou, şi să-l privească pictînd, mai tîrziu, la Roma, pe prietenul său Sebastiano del Piombo, care i-a relevat dorinţa născîndă a Veneţiei, pentru a înmănunchea

într-o simfonie, tot mai complexă pe măsură ce pictorul înainta în vîrstă, toate vocile nedesluşite prin care se afirmau din ce în ce mai puternic, de un secol, entuziasmul, durerea, pasiunea, voinţa Italiei.

II

El a rezumat, ca şi Giotto, un moment nepieritor. A reprezentat acel echilibru pe care Italia îl căuta cu atîta nelinişte şi care, dată fiind ciocnirea pătimaşă a sensibilităţilor şi a inteligenţelor, nu putea să se realizeze prin mulţimea însăşi. Nu poţi să nu faci o apropiere între aceste două spirite. Rafael este, fără îndoială, împreună cu Giotto, în istoria picturii, singurul care răspîndeşte în noi acea dulceaţă profundă, prin toate facultăţile noastre de a gîndi şi de a simţi. La drept vorbind, ştiinţa lui domină, el nu are forţa directă care dă decoratorului din Padova şi din Assisi un ton mai viril, o candoare mai plină de voioşie, o credinţă mai liniştită în lucrurile pe care le povesteşte pe ziduri. Dar nu ştii, cînd priveşti sibilele sau frescele din Vatican, dacă ai sub ochi eroi sau sfinţi, martiri sau filozofi, fecioare sau venere, zei evrei sau zei păgîni, simţi doar că sînt forme care se armonizează şi se întrepătrund, culori ce se cheamă între ele şi îşi răspund, o unduire de armonii care pare a nu avea nici început nici sfîrşit, care te străbate fără a întîlni nici o împotrivire şi nu-ţi lasă decît puterea de a asculta cum se prelungeşte în tine ecoul amintirii lor.

49. Pinturicchio. Întoarcerea lui Ulise (National Gallery, Londra).



Ce vrea să spună, şi unde a văzut el îmbinîndu-se astfel tot ce este materie şi tot ce este gîndire, tot ce este gingăşie feminină şi tot ce este forţă masculină, tot ce este certitudine a raselor care au simţit mult, şi credinţă şovăitoare a secolelor care vor să ştie ? El a studiat, în mod distrat poate, ceea ce se făcuse înaintea lui, ceea ce se făcea în jurul lui, a părut că abia priveşte lumea infinit profundă şi multiplă a mişcărilor, a culorilor şi a formelor, n-a ascultat zgomotele din preajmă şi n-a respirat parfumul florilor şi al femeilor decît cu fervoarea nepăsătoare a unei fiinţe care iscă pe unde trece armonia şi către care iubirea vine fără a fi chemată, le-a adunat pe toate în el ca într-un centru sonor, fără a se întreba prea mult de unde veneau toate, şi toate, după ce s-au topit fără împotrivire în sufletul lui, au ieşit din el în valuri ample, calme, tot atît de greu de sfărîmat ca şi ritmul misterios în care bat inimile, în care se nasc, mor şi învie anotimpurile, în care răsare şi apune soarele în fiecare dimineaţă şi în fiecare seară. Rafael murise de multă vreme, dar poate că Michelangelo, care nu-l iubise totuşi, se gîndea mai mult la Rafael decît la el însuşi cînd spunea : „Pictura bună este pioasă prin ea însăşi, căci sufletul se înalţă prin efortul pe care trebuie să-l facă pentru a ajunge la perfecţiune şi a se contopi cu Dumnezeu : pictura bună este un efect al acestei perfecţiuni divine, o umbră a penelului lui Dumnezeu, o muzică, o melodie. Numai inteligenţele cele mai înalte izbutesc să o înţeleagă".

Rafael este unul dintre calomniaţii istoriei, şi chiar prin cei care l-au lăudat cel mai mult. Acea ine-

puizabilă tinereţe care iradiază din el, care se accentuează de la operă la operă, şi care, dacă ar fi trăit pînă la adînci bătrîneţe, n-ar fi încetat să se înnoiască, pentru că ea era anterioară fiinţei sale şi trebuia să-i supravieţuiască, ca şi primăverile şi toamnele care vor continua să rodească în ciuda iernilor adunate peste ele, a fost pusă pe socoteala vîrstei sale fragede. Uşurinţa cu care surprinde el nenumăratele aspecte, nenumăratele fapte dispersate ale vieţii, ale naturii, ale istoriei, ale artei pe care nu a produs-o el însuşi, pentru a le organiza în imagini armonioase în care nu mai subsistă, din aspectul şi din faptul primitiv, decît înalta emoţie pe care au provocat-o, a fost socotită o facultate aproape scandaloasă de a asimila şi de a imita. Şi pentru că trebuie să-i urmezi pas cu pas opera, făcînd tu însuţi un mare efort, dacă vrei să înţelegi efortul pe care artistul l-a desfăşurat, fără îndoială, pentru a se ridica de la tablourile religioase în maniera lui Perugino pînă la generalizările de la Vatican şi de la Farnesina, toţi şi-au arătat uimirea greoaie pentru îndemînarea sa. S-au vărsat multe lacrimi peste cele o sută de fecioare adesea dulcege şi în cea mai mare parte neautentice care au ieşit din atelierul său, au fost aproape uitate cele douăzeci de portrete care fac din el, alături de Tiţian, cel mai mare pictor de portrete din Italia, şi lasă să se întrevadă afirmarea simţurilor în spiritul acestui tînăr atotputernic, înzestrat cu o forţă de a construi în profunzime care ar fi făcut din el un Rembrandt italian dacă ar fi trăit cu treizeci de ani mai mult.

Exista în acest pictor, în însăşi carnea sa care nu înceta totuşi să-l slăvească pe Dumnezeu, ceva din bronzul armurilor pe care războinicii din vremea lui le părăseau pentru a îmbrăca veşmîntul curteanului. El sculpta prelungile mîini osoase, cu cercurile de aur ale inelelor, şi planurile pure şi dense ale feţelor, cu scheletul lucios acoperit de muşchi. *Iuliu II, Bindo Altoviti, Inghirami, Leon X, Maddalena Doni* fac parte din acele forme absolute care sălăşluiesc din plin în memorie, ca şi cum, prin întreaga lor suprafaţă, ar face una cu pereţii interiori ai craniului. Spiritul lor este făurit din acelaşi metal ca şi ei, el nu evadează nici prin ochi, nici prin gesturi, e închis în blocul lor, calm în adîncul măreţiei surde pe care mişcarea tonurilor de roşu le-o conferă fundalurilor nude, fotoliilor, covoarelor, rochiilor, aerului însuşi, reflexelor de pe feţele spîne. Tonurile de negru sînt atît de pure încît par a lumina umbra roşie. Aflăm la el tonuri opace, negre şi roşii, aproape solitare,

50

50. Rafael. Logodna Fecioarei, *detaliu* (Pinacoteca di Brera, Milano).

51. Rafael. Parnasul, frescă, *detaliu* (Vatican).

singure cu ele însele, precum un mineral solidificat dintr-o dată pe fundul unui creuzet de piatră. Totuşi aceste tonuri se întrepătrund, au acorduri profunde, pline şi compacte ca şi formele pe care le subliniază. Nu există forţă, în artă, care să depăşească forţa acestor portrete, cardinali roşii pe catîrce albe cu hamuri roşii, trupuri înalte, învesmîntate în tonuri de verde şi de negru, care îngenunche cu gravitate, figuri ale autorităţii, ale violenţei, figuri ale tinereţii de asemeni, ale mîndriei, ale entuziasmului, izolate în puterea lor sau izbucnind ici colo în vaste compoziţii ca nişte flori larg deschise la suprafaţa unei ape care se leagănă.

Această legănare fără de sfîrşit pe care o înţelesese Giotto, mereu prezentă, de la frontoanele templelor din Grecia şi din Sicilia şi pînă la picturile lui Rafael, trecînd prin combinaţiile de linii ale decoratorilor arabi, reprezintă întregul ideal mediteranean. Italia îl căuta încă din vremea lui Masaccio, pentru că el este acela care scrie pe suprafaţa frescelor sale înţelegerea lumii, acel sens al continuităţii pe care succesiunea planurilor îl impune instinctului nostru, dar pe care nu izbuteşte să-l dezvăluie spiritului nostru avid de raţiuni uşor de descifrat şi de demonstraţii riguroase. Este arabescul, expresie raţională a formei vii pe care n-ar putea-o traduce linia dreaptă, care înseamnă moarte, pe care absolutul prea metafizic al liniei circulare ar condamna-o să nu se mai neînnoiască şi să rămînă de-a pururi nemişcată, şi ale cărei linii curbe, unduitoare şi continui, pot singure să spună fluxurile, refluxurile, elanurile şi căderile, momen-

tele de repaos şi momentele de efort, lăsîndu-i în acelaşi timp personalitatea şi funcţia sa fiecăruia dintre elementele pe care le uneşte într-o viaţă comună. Prin ea Rafael a definit şi realizat idealul intelectual şi senzual pe care l-a vrut Renaşterea, după ce idealul social pe care îl trăise Evul Mediu îşi epuizase mijloacele. La el, trecerea de la o formă la alta este tot atît de subtilă pe cît de subtilă este la veneţieni sau chiar la Velázquez trecerea de la o culoare la alta. Dovadă, în *Heliodor*, mulţimea mamelor înspăimîntate, ţinîndu-şi copiii în braţe. Dovadă, în *Parnasul*, înlănţuirea ritmului muzical, grupurile îmbrăţişate de femei, graţiile lor înmănuncheate, chipurile blînde înclinate unul către celălalt şi privind peste umerii rotunzi din care ţîşneşte braţul gol. Dovadă, mai ales, fresca *Sibilelor* sau cea a *Jurisprudenţei*, în care formele se adaptează atît de bine la suprafeţele ce urmează a fi decorate încît par a le face să se nască din volumele şi din direcţiile lor. Dovadă gestul care explică gestul, silindu-l să-i răspundă, părul împletit, capetele, braţele, umerii care afirmă, combinînd fără efort curbele atitudinilor lor, că nu se află în natură nici o formă inertă sau vie cu care celelalte să nu fie solidare, şi care călăuzeşte spiritul fără oprire de la un capăt la celălalt al vieţii. O dată cu Rafael, linia florentină, care a suferit atît de mult ca să se nască şi ca să nu moară, se eliberează, defineşte în suprafaţă şi realizează în profunzime succesiunea planurilor şi continuitatea modelului, iar unitatea de expresie a liniei, a masei şi a culorii se afirmă pentru prima oară într-o armonie în care tonurile de gri şi de

52

53

roşu, de verde, de negru, liliachiul şi tonurile de alb-argintiu se lasă în voia substanţei umede ale zidurilor, care le fixează pentru totdeauna.

Aici trebuie să căutăm cauza influenţei pe care a exercitat-o Rafael asupra tuturor pictorilor din Europa modernă, chiar cînd aceştia nu l-au văzut decît prin intermediul copiilor sau gravurilor şi chiar cînd nu l-au iubit. El imprimă în spiritul oamenilor pentru care lumea formelor este revelatoare în ceea ce priveşte lumea ideilor, o linie sinuoasă şi precisă a cărei semnificaţie trebuie cunoscută de către cel care vrea să o urmeze fără primejdie. Dacă n-ar fi adus în pictură decît o tentativă de reîntoarcere la idealul antic, ca în figurile păgîne din *Farnesina*, unde frumoasele sale divinităţi nude încadrate cu bogate ghirlande de frunze, de fructe, de zarzavaturi, amintesc forţa abundentă a decoratorilor din Pompei, şi care sînt de altminteri, pline de atîtea alte învăţăminte, el n-ar fi Rafael. El ar fi numai, împreună cu

52. Rafael. Incendiul din Borgo, frescă, *detaliu* (Vatican).

53. Portretul lui Baldo, *detaliu* (Galeria Doria, Roma).

Michelangelo, înaintea lui Sodoma, cel mai strălucit inițiator al acelei retorice plastice care a abătut Italia din drumul ei și de care va fi influențată întreaga Europă. Dar gloria sa a fost aceea de a fi afirmat că individualismul nu poate sălășlui într-un deșert, că el trebuie să afle, pentru armonia superioară a spiritului, o demonstrație a nevoii pe care o resimt oamenii de a defini înrudirea formelor universale, atunci cînd condițiile lor de existență nu le-au îngăduit să descopere această înrudire în însăși legătura socială. Arabescul este traducerea plastică a celui mai înalt individualism.

Mulțimile din Nord n-au nevoie de el, artiștii gotici abia îl bănuiseră. Pentru a-l înțelege, trebuie să fi gustat spectacolul pe care îl oferă asistența, în timpul slujbei religioase, în catedrala din Nord și în bazilica italiană. Mulțimea din Nord este unită printr-un sentiment asemănător, sincer sau factice, nu are importanță. Ea se ridică, se așază, îngenunche, în aceleași momente, cu aceleași gesturi, bărbații de o parte, femeile de cealaltă. Toate capetele se află la aceeași înălțime, toate fețele privesc către același punct. Legătura este invizibilă, dar prezentă. Ea constă în sentimentul care-i face să răspundă în același timp, pe toți acești oameni, apelului sentimental care le vine de la preot, sau de la cor, sau de la orgă. În Italia, bărbații și femeile sînt amestecați. Unii rămîn în picioare, alții stau jos, unii privesc către altar, alții stau cu spatele la el, grupurile se fac și se desfac, oamenii se plimbă, conversațiile se înnoadă sau se întrerup. Fiecare se află aici pentru el însuși, fiecare ascultă doar de pasiunea care l-a adus aici,

exaltarea mistică, durerea, ura, curiozitatea, admirația, și ea singură îi dictează gestul, îl face să se așeze sau să se ridice, să meargă, să rămînă nemișcat, ea singură îl silește să se arunce în genunchi, cu un copil înălțat în brațe, sau să se prăbușească pe lespezi și să se izbească cu fruntea de ele. Nu se află în toată Europa un popor mai puțin creștin decît acesta, și de aceea Biserica a trebuit aici să se organizeze, spre a menține, în fața individului, o aparență de solidaritate. Catolicismul italian este un arabesc social.

Și tot de aceea arabescul plastic s-a născut din meditația pictorilor din această țară. Era firesc că de vreme ce natura noastră resimte o nevoie de armonie atît de puternică încît consimțim, pentru a o satisface, să străbatem durerea, era firesc ca, de vreme ce nu găsea în sentimentul mulțimilor această armonie atît de mult dorită, ea să reunească ființele împrăștiate, înălțate, îngenuncheate, doborîte de vîntul pasiunilor dușmănoase, sub aceeași linie sinuoasă, fermă, neîntreruptă, care să nu îngăduie nici măcar uneia dintre ele să evadeze din unitatea vie pe care o ghiceau simțurile artiștilor și pe care o crea voința lor.

De altfel, de îndată ce ai străbătut Italia, de îndată ce ai ieșit dintre colinele Toscanei, din circul roman, din cîmpiile lombarde, și mergi din înălțime în înălțime, o vezi unduind precum marea. Văzută de sus și de departe, cînd uiți convulsiile pămîntului și furtunile pătimașe ale sufletelor, totul în ea se caută și se unește, crestele munților, povîrnișurile înaltelor sale coline care duc, pînă la cîmpie, pe drumuri șerpuitoare, orașele construite de ele,

orașele înseși, ale căror străzi în pantă se desfac ca brațele unei ape, trec pe sub leagănul bătrînelor bolte, par a mîngîia zidurile cu refluxul lespezilor lor nude, limba sa, aur lichid care rostogolește pietre de fier, istoria sa, care aruncă o lumină egală, deși a căzut aproape fără tranziție, încă de acum treizeci de secole, de pe culmile cele mai semețe în abisurile cele mai aride... Aflăm cîte ceva din toate acestea în geniul lui Raffaello Sanzio da Urbino.

Și totuși ceva lipsește. Compozițiile decorative nu răspund întotdeauna principiului central al artei, care constă în a depune mărturie despre viață, fără a te preocupa de pretextul acestei mărturii și de soarta ce-i este rezervată. Rafael nu pare să sufere văzînd că toate actele sale îi sînt impuse și că depinde de capriciul unui bătrîn care poate muri de pe o zi pe alta. Și oricît de mare ar fi libertatea ce i se lasă de a se exprima așa cum înțelege el, vedem îndeajuns că nu-și este sieși stăpîn și că asta nu-l neliniștește. Arta lui este arta unui om mult prea fericit. Lipsește parcă ceva emoției noastre cînd ne aflăm în fața frescelor sale. Opera celor care au suferit este un vin mai îmbătător și, în ciuda plenitudinii formei sale, direcția sa nu e întotdeauna determinată de sentimentul care îl animă, și masca decorativă acoperă chipul omenesc. Se cuvine să spunem că a murit la vîrsta cînd cei mai mulți dintre oamenii superiori încep să presimtă că frumusețea gestului corespunde întotdeauna necesității mișcării intime pe care o traduce. Există, în cîteva din ultimele sale picturi, în *Madona Sixtină*, în *Heliodor* mai ales, învăluiri profunde

de braţe şi de piepturi, drama unor vieţi înlănţuite care vădeşte o deschidere imensă şi continuă a sufletului său. În *Pescuitul miraculos,* în *Incendiul din Borgo,* forţa şi splendoarea gesturilor, care par a face din fiinţele omeneşti statui ce prind viaţă, dovedesc că el descoperă noblețea propriului său spirit — noblețea pe care *Farnesina* o atestă, datorită fidelităţii elevilor lui, cu o augustă, virilă şi maiestuoasă splendoare. Pentru realizarea sa decisivă ar fi fost nevoie de zece sau de cincisprezece ani şi de voinţa mereu sporită de a nu-şi risipi puterea de a iubi. Michelangelo, fără îndoială, n-ar fi încetat să-l urască, de vreme ce afla chiar în ultimele opere, în care Rafael aducea forţei sale omagiul de a-i suferi influenţa, un pretext pentru a-l dispreţui. Dar preţuirea irezistibilă pe care ascensiunea morală a unui om o impune celor puternici i-ar fi dat probabil geloziei sale ocazia de a smulge din el, pentru a-l supune, încă şi mai mult orgoliu şi unitate. Pe măsură ce statica lui Rafael împrumuta din univers elemente din ce în ce mai numeroase şi le organiza în compoziţii din ce în ce mai complexe, Michelangelo introducea tot mai mult dinamismul său în formele în mişcare, pe care apăsarea formidabilă a gîndirii italiene le arunca din adîncul a patru secole în spiritul său.

III

Viaţa lui n-a fost decît o nesfîrşită dramă, fiindcă se ţinea prea departe de oameni pentru a putea comunica cu ei şi fiindcă a avut o prea înaltă

părere despre calitatea sa de om pentru a le accepta inferioritatea şi a consimţi la josnicia lor. Dar îi facem pe ceilalţi să-şi uite nefericirea cînd ne silim propria nefericire să amuţească şi cînd deschidem porţile lumii doar armoniilor intelectuale care depăşesc durerea. „Pictura din Italia, spunea el, nu va smulge niciodată, nimănui, nici o singură lacrimă". I-a dus pînă pe pragul fericirii eroice pe cei care ştiu să sufere.

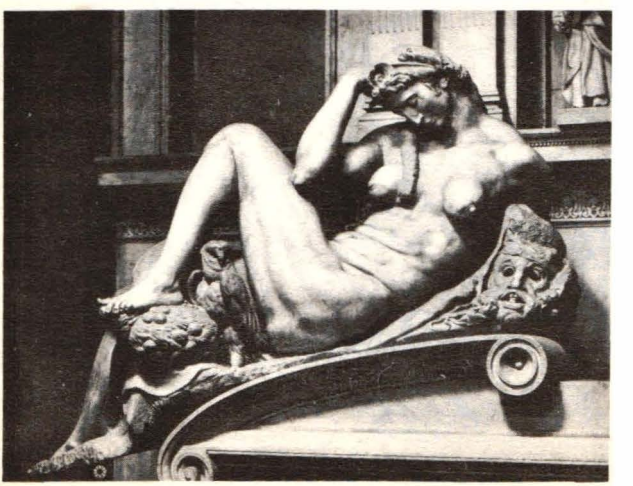
Venea din Florenţa. Născut în vîltoarea ultimelor ei evenimente furtunoase, era ars de patima pe care o trăise oraşul. Apăruse aici la douăzeci de ani după Da Vinci, în momentul în care Florenţa atingea clipa cea mai febrilă din istoria ei. Îl citise pe Platon. Nu se despărţea niciodată de Dante. Elev al lui Ghirlandajo, cel mai direct dintre pictorii epocii, căuta intimitatea operelor lui Giotto, Masaccio, Della Quercia, Donatello, Piero della Francesca. L-a cunoscut pe Savonarola, şi l-a urmat. La douăzeci şi şase de ani smulsese marmorei pe uriaşul David, care rezuma tinereţea dureroasă şi energia încordată a cetăţii.

A fost, sau a vrut să fie, tot ceea ce fusese ea, constructor, pictor, sculptor, poet. Pentru a cunoaşte trupul uman, se închidea în casă cu cadavre pînă ce era izgonit de duhoare. Şi dacă întreg visul şi întreaga ştiinţă a arzătorului oraş se îmbinau armonios în Da Vinci, ele se înfruntau în schimb fără încetare în el. Sufletul lui nobil era precum creasta unui val care se înalţa şi cobora o dată cu elanurile de energie şi cu crizele de laşitate ale nefericitei sale patrii. Din deznădejde, a părăsit-o. Cînd s-a întors, a făcut-o spre a încerca

s-o salveze. Poate că sufletul lui e singurul care a purtat, în Italia decăzută, povara servituții: „Îmi place să dorm, îmi place încă și mai mult să fiu de piatră, atîta vreme cît nenorocirea și rușinea dăinuie. Să nu văd nimic, să nu simt nimic, iată cea mai mare fericire a mea. Fie-ți milă, nu mă trezi! Vorbește în șoaptă!...".

Ducîndu-se de la Florența la Roma, a văzut la Orvieto frescele proaspete ale lui Luca Signorelli, care acoperise cu decorații pline de forță, în care disciplina lui Piero della Francesca întărea sufletul moleșit al vechilor maeștri din Florența, zidurile mănăstirii de la Monte Oliveto. Aici, forme herculeene se răsuceau sub veșminte, încercînd să-și sfărîme învelișul, trosnind de forță și de furie. Iar dincolo, trupul omenesc, încordat ca un mănunchi de funii, devenise o mecanică expresivă, în care nervii aproape dezgoliți zvîrleau patima în membre, cu zvîcniri scurte și repetate de flacără. Aceste fresce s-au întipărit în memoria tînărului ca niște crestături de sabie. Erau primele nuduri anatomice. Știința italiană a trupului omenesc se dezvăluia în ele cu o precizie intransigentă. În afară de cîțiva arhangheli înveșmîntați în fier care păzeau porțile cerului, numai nuduri. Cadavre jupuite de piele, pictate direct, însuflețite cu o nouă viață, aruncate în circuitul vieții cu o violență de necrezut. Racursiuri furioase, oase pocnind, maxilare contractate, tendoane tari ca niște cabluri de metal, bărbați și femei urlînd. Un colcăit feroce de trupuri martirizate de demoni, ale căror aripi membranoase întind văluri funebre pe un cer golit de speranță. O operă uriașă. Pasiune,

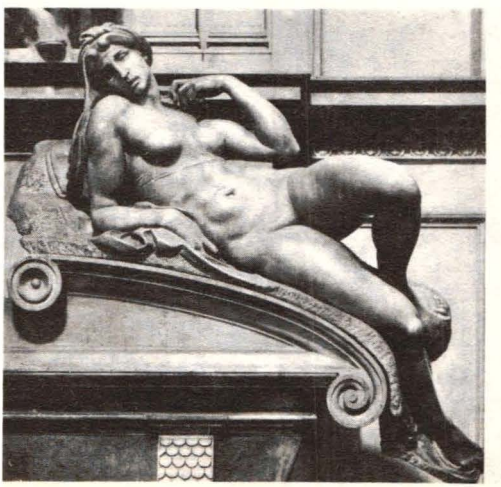
știință, totul merge mînă în mînă către aceeași țintă. Cînd îi moare fiul, își stăpînește durerea, îl dezbracă, îl pictează fără să verse o lacrimă. Marele său desen viril lovește, și iar lovește, ca o spadă. Savonarola tocmai a aruncat anatema peste secol și a fost ars de viu în piața Senioriei. Un vînt de teamă încovoaie Italia pocăită, și deși Signorelli e mai robust decît Botticelli, și prea puțin înclinat către misticism, el ascultă, ca și acesta, de vocea profetului prăbușind în infernul creștin ceea ce lumea își închipuie în acea clipă că este formă păgînă, ca și cum o formă ar putea trăi altfel decît prin raporturile sale cu totalitatea unei societăți, a mediului său, a istoriei sale, ca și cum



54. Michelangelo. Noaptea (Mormîntul familiei Medici, Florența).

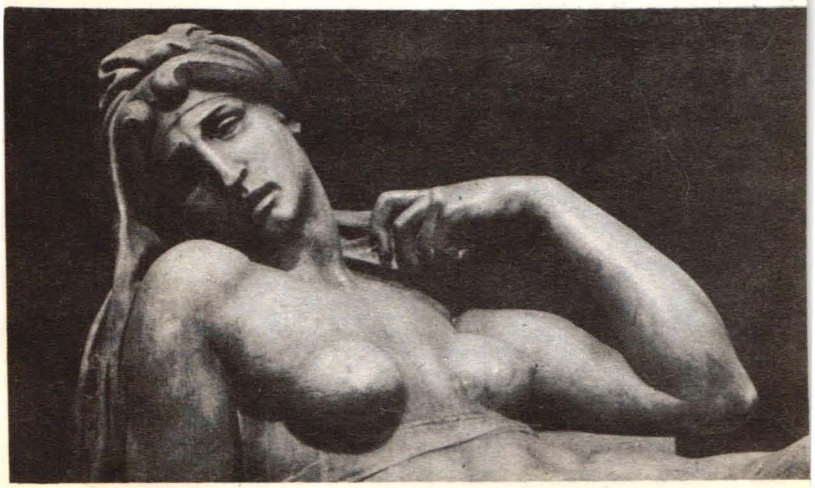
ea s-ar mai putea ivi vreodată din nou pe pămînt asemenea celei care a fost.

Michelangelo a trăit la Roma, singur cu aceste măreţe amintiri. A văzut murind aici şase papi, fără a ceda ameninţărilor lor şi ascultînd de ordinele lor doar pentru a-şi răzbuna sclavia prin libertatea artei sale. Îi trebuia acel cadru pentru a-şi exalta visul şi a-i dovedi că puterea sa putea să aspire la eforturile cele mai nemăsurate. Era un mediu îndeajuns de materialist şi de demoralizat pentru a-l hotărî să se închidă într-o deplină tăcere şi să dezvolte în el acea cumplită pudoare care îl face să dezbrace zeii pentru a strivi conclaviile sub eroismul primitiv.



55. Michelangelo. Aurora (Mormîntul familiei Medici, Florenţa).

Întreaga sa viață este un conflict între pasiunea care îl tîrăște către aparențele minunate ale naturii materiale și voința de purificare pe care i-o impune orgoliul său. Cînd ești stăpînit de o asemenea iubire pentru tot ceea ce este, pentru tot ceea ce se mișcă, pentru tot ceea ce se definește printr-un volum în spațiu, e cu neputință să nu suferi că nu poți îmbrățișa totul. Și acela care, aflat într-o asemenea stare de atotputernicie senzuală, simte că întîlnirea cu un suflet și cu un trup ar potoli această suferință, e o făptură blestemată, dar poate deveni un erou dacă refuză să-și consume dorința și își rezervă propriile-i facultăți de extaz pentru a pregăti extazul oamenilor care vor veni și spre



56. *Detaliu* la 55.

gloria spiritului său. Rezistența la iubire nu-i un ideal ce se cuvine a fi propus tuturor, aceasta ar însemna ruina lumii, dar celor pe care iubirea îi obsedează și îi urmărește neîncetat rezistența în fața iubirii le poate da, făcînd să se reverse în ei forțele comprimate ale iubirii și ale dorinții, stăpînirea lăuntrică asupra propriei lor ființe și dominația suverană asupra formelor universului.

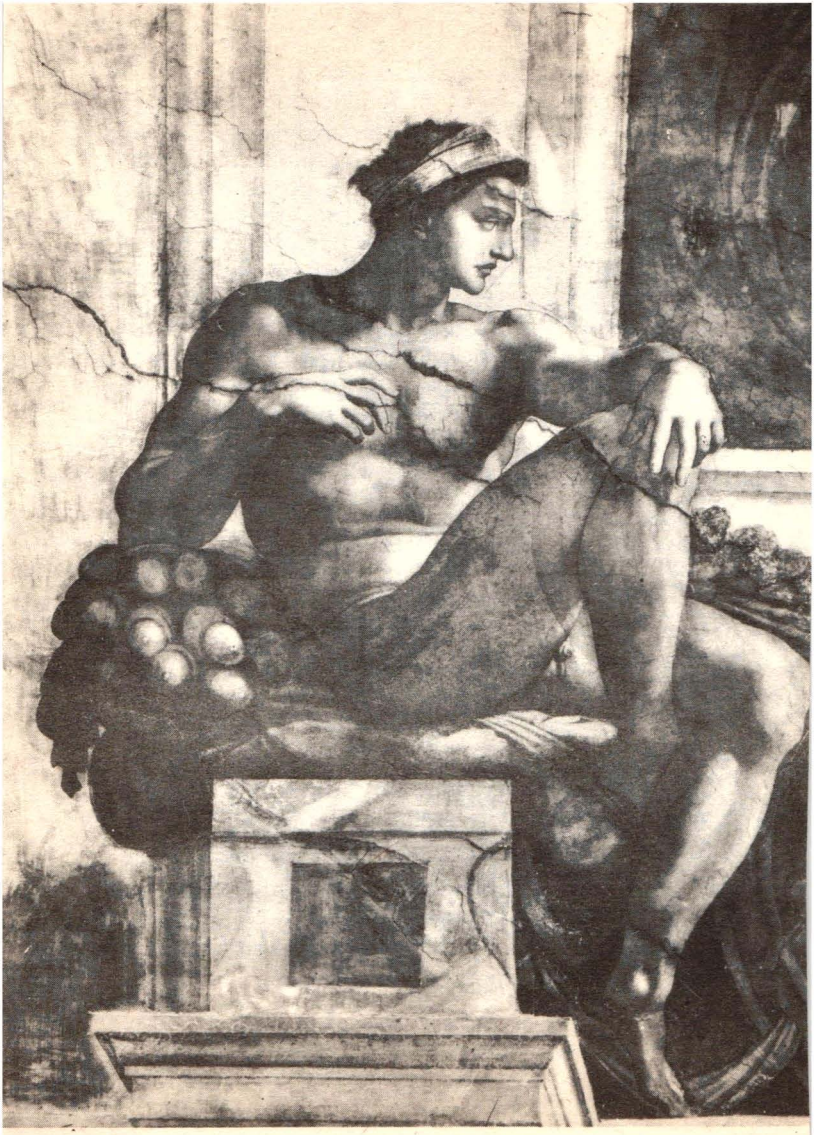
Ce putere neasemuită îi este făgăduită aceluia care, însușindu-și, pe de o parte, știința absolută pe care par a o fi pregătit, pentru ca el s-o folosească, cei care au venit înaintea lui, și construit, pe de altă parte, pentru a rezista asaltului cotidian al seducțiilor acumulate de către două secole de civilizație materială și morală intensă, apare în momentul culminant al gîndirii unui popor și pune în propria sa ascensiune toată greutatea căderii care îl înconjoară ! Italia, cercetîndu-și neîncetat inima, scormonindu-și pămîntul și trupul, cerînd omenirii moarte secretul vieții, omenirii vii secretul morții, plămădise în sînge și cu febrilitate limbajul pasiunii sale. Ce trebuia el acum să rostească ? Vieții noastre sentimentale nu i se putea da oare nici o direcție ? Trebuiau oare, precum făcuse Rafael, reunite toate curentele ei într-o armonie indiferentă în care nu ne vom putea afla liniștea decît în chiar clipa în care ne vom abandona ei ? Dincolo de ritmul natural pe care un mare spirit ce nu cunoaște neliniștea îl putea afla într-o lume pentru care venise ceasul să-și satisfacă dorința care-i dictase efortul, nu existau oare alte ritmuri capabile să legene deznădejdea oamenilor, cînd vor simți că echilibrul cucerit pen-

tru o clipă le scapă ? După Mozart, Beethoven. Măreţia lui Michelangelo este de a fi înţeles şi de a fi spus că fericirea definitivă nu ne este accesibilă, că omenirea caută liniştea pentru a nu mai suferi, şi, pentru a nu muri, se cufundă din nou în suferinţă de îndată ce şi-a aflat liniştea. Martiriul Florenţei, sfîşiată, fără a-şi da seama, între nevoia de a-şi defini forma şi spiritualismul ei nemărginit, se naşte din propria-i incertitudine. Michelangelo, în care se prelungeşte acest martiriu, posedă certitudinea, dar exprimă durerea însăşi pe care o străbatem pentru a o poseda. Compoziţia centrală de pe plafonul Capelei Sixtine reprezintă centrul gîndirii sale. Şarpele ale cărui inele se răsucesc în jurul arborelui solitar este ispita care se apleacă asupra bărbatului şi a femeii şi totodată îngerul care îi izgoneşte din Paradis. Alegerea nu este cu putinţă. Dacă nu vrem să cunoaştem, nu ne vom bucura. De îndată ce vom cunoaşte, vom începe să suferim. Michelangelo le dezvăluie oamenilor că ei nu pot nădăjdui nimic dincolo de acest echilibru care nu-i satisface, şi, plin de amărăciune la gîndul neputinţei sale, li-l comunică cu dispreţ.

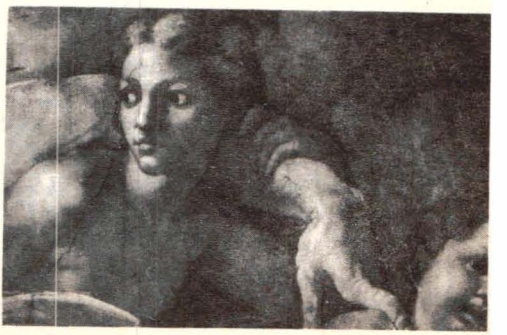
Uneori, şi majoritatea sculpturilor sale o dovedesc, e învins. Atunci e cuprins de mînie. Zadarnic îşi petrece zilele, şi pînă şi nopţile, cu lampa fixată pe frunte, închis împreună cu marmora, atacînd-o din toate părţile, el, mic, plăpînd, smulgîndu-i un fior cu fiece ţandără care zboară, materia îl domină. Donatello, Della Quercia mai ales, erau mai sculptori decît el. Există opere eroice, întunecata *Noapte, Aurora* cu pîntecele ei larg, cu braţele,

cu coapsele pline precum ramurile unui arbore, cu fața sa pe care deznădejdea se arată o dată cu trezirea, *Torsul* său, cu membrele sale noduroase, cu genunchii săi scrîșnitori, cu răsucirea sa, cu ale sale cute cumplite. Nici un ansamblu nu supraviețuiește. Fie că sclavul își răsucește lanțurile, fie că genunchii fecioarei susțin greutatea unui Dumnezeu, fie că pruncul se întoarce spre a mușca sînul matern, fie că amurgul și somnul învăluie trunțile, strivesc ochii, drama nu se află aici. Emoția noastră este ca o revoltă, ca o tulburare pentru care ne-ar urî dacă ne-ar ști atinși de ea. Ea vine din lupta sa istovitoare împotriva unei materii rebele față de capriciile violente pe care el nu i le poate impune.

Eroarea ultimelor școli grecești nu-i scăpase totuși. Îi repugna jocul luminilor și al umbrelor pe piatra lucrată. Știa că exprimarea volumului în spațiu este ultimul moment al efortului plastic, linia nefiind, în fond, decît un semn convențional, iar culoarea neavînd decît o existență nesigură și variabilă, determinată de ceasul zilei, de anotimp, de ecleraj, de nuanțele cele mai fugare ale sensibilității noastre. Respingea însăși policromia, voia marmora la fel de nudă ca și ideea. A spus toate acestea în termeni atît de limpezi, încît ajungem să nu mai vedem decît pericolul ce se ascunde aici, cel în care vor cădea doctrinarii secolului următor, și în care se va înnămoli David. „Pictura este cu atît mai frumoasă cu cît se apropie mai mult de sculptură, sculptura cu atît mai proastă cu cît e mai aproape de pictură".



Cum de nu şi-a dat seama că el însuşi era mult mai aproape de sculptură cînd acoperea zidurile cu fresce decît cînd ataca materia zidurilor ? De fiecare dată cînd pune mîna pe daltă, este victima ştiinţei sale aproape absolute despre anatomia musculară. Furtuna care urlă înăuntrul formelor sale se risipeşte, o dată ajunsă la bariera muşchilor. Ea nu iradiază niciodată în unde nesfîrşite, ca spiritul care emană din statuile egiptene, în unde legănate, ca spiritul care emană din marmorele Olimpiei, în unde pătrunzătoare, ca spiritul care emană din vechile sculpturi franceze. El descompunea mişcarea în elementele sale materiale. Ştia mult prea bine cum erau făcuţi muşchii. Zadarnic îi frămînta şi îi răsucea în toate sensurile, aproape niciodată nu îndrăznea să-i adune pe toţi în mase sintetice care exprimă gîndirea cu o vigoare cu atît mai mare cu cît ele participă mai mult la a defini arhitectura trupurilor din care fac parte. A ignorat, în general, marile suprafeţe expresive,



58

57. Michelangelo. Figură decorativă, frescă (Capela Sixtină).

58. Michelangelo. Facerea omului, frescă, *detaliu* (Capela Sixtină).

tocmai pentru că cunoştea prea bine mecanismul expresiei.
Dar pictura îl eliberează. La început nu vrea să picteze *Capela Sixtină*. Apoi, din slăbiciune, cedează, învaţă singur o meserie pe care o ignoră, rămîne închis aici timp de patru ani, singur în faţa lui Dumnezeu. Pensula şi penelul ascultă de vîrtejul spiritului, faţă de care materia marmorei, prea greu de lucrat, era întotdeauna în întîrziere. După ce făcuse jumătate dintr-un colos, colosul era depăşit, alte chinuri, alte victorii, alte înfrîngeri îşi aşteptau rîndul. Nu-şi termina aproape niciodată statuile, ansamblurile monumentale. Dar va termina *Capela Sixtină*, cel mai vast ansamblu decorativ din lume. Este un mare pictor fără voia lui, şi, fără voia lui, tocmai aici este el însuşi.
Aici, ştiinţa sa îl slujeşte. Poate să scoată din perete volumele pe care le vrea, să le înfunde în perete pe celelalte, să uimească prin îndrăzneala şi prin forţa racursiurilor, să ţină în frîu, să dea drumul, după voie, întunericului şi luminii. Poate supune furtuna visului său tiraniei unei înspăimîntătoare voinţe. Cînd schelele cad, pe uriaşa boltă se află o sută de coloşi vii, grupaţi sau solitari, o sută de trupuri herculeene care fac templul să se cutremure şi par a crea furtuna care urlă între pereţii navei, tîrîndu-le strigătele în zborul norilor şi în vîrtejul nenumăraţilor sori.
Dacă n-ai fost acolo, dacă n-ai văzut această operă, nu ţi-o poţi închipui. Trebuie s-o auzi. Da, s-o auzi ! Este drama Genezei, mai puternică. Simbolismul cumplitului spirit biblic îşi înzeceşte aici forţa în contact cu raţiunea. Nu mai vezi decît omul, confruntat cu destinul său. Nu mai

59. Michelangelo. Potopul, frescă, *detaliu* (Capela Sixtină).

cunoşti nimic din viaţa înconjurătoare. Te afli pe marginea abisului primitiv. Tonurile de albastru stins, de gri argintiu, de roşu întunecat par un praf de aur palid asemeni aceluia care rămîne în urma cometelor şi cu care calea lactee umple spaţiile siderale. Dumnezeu rătăceşte în singurătatea sa. Aştrii se nasc. Fulgerul trece din degetul lui Dumnezeu în degetul omului. Străbuna tînără şi goală se trezeşte din somn, arătîndu-şi mamelele, pîntecele niciodată istovit. Prima durere se naşte din prima speranţă. Potopul striveşte viaţa, strînge îmbrăţişările pentru a zdrobi apoi şi mai necruţător membrele înnodate de membre ca ramurile viţei de vie. Maternităţi puternice se ghicesc în umbră, profeţii tună şi fulgeră, Sibilele deschid şi închid cartea destinului. În fund, în ultimele zile, bestialitatea primitivă îngrămădeşte ciorchini de trupuri îmbrăţişate la întîmplare, templul se prăbuşeşte, crucea însăşi este dezrădăcinată de furtună. Vîntul care s-a por-

nit la origini suflă pînă la sfîrşit. Figurile frumuseţii, ale fecundităţii, ale tinereţii se răsucesc în bătaia lui ca nişte frunze.

Fără îndoială, este singurul care a îndrăznit să exprime prin pictură tragedia morală, şi care n-a fost învins. Cînd stăpîneşti în asemenea măsură forma, cînd ea se revarsă din tine o dată cu tresăririle muşchilor, cu torturile cărnii, cu spaima meditaţiei despre uitare şi despre moarte, ai dreptul să te slujeşti de ea ca de o armă şi să-i porunceşti să se supună spiritului. E ca o fiinţă dusă de un fluviu şi care ar avea puterea să se întoarcă dintr-o dată, să-l oprească cu cele două mîini şi cu pieptul şi să-l silească să curgă înapoi la deal. Cu puţin timp înainte de a adormi, Italia regăsea cuvintele de fier ale lui Dante. Grecia îşi descoperise sufletul în formă, Israelul încercase să impună formei propriul lui suflet, fără să bănuiască măreţia vie pe care cuvîntul, care şi el e formă, i-o dăruia. A venit însă un om care avea simţurile unui artist şi totodată inima unui profet, şi al cărui poem a ţîşnit din ciocnirea dintre pasiune şi ştiinţă. Toate forţele pe care filozofii le opun una alteia, el le avea în sine, în cel mai înalt grad de exaltare, fiecare cerîndu-şi dreptul cu intransigenţă, dar voinţa sa le domina pe toate, impunîndu-le armonia. Bolnav şi şubred, a trăit totuşi optzeci şi opt de ani, şi a văzut declinul rasei sale, el care era însăşi această rasă ajunsă la maturitate. Un suflet de gigant sălăşluia în trupul său firav, şi misiunea de a exprima o gîndire care, întru armonie, se înalţă tot atît de sus ca şi cea a lui Eschil, el le-a încredinţat-o unor atleţi cu

60. Michelangelo, Judita şi Holofern, frescă, *detaliu* (Capela Sixtină).

craniul îngust. În ciuda furiei sale profetice, o grație invincibilă ni se impune clipă de clipă. Se îndoia de toate și de el însuși, se temea de toate și de el însuși, și cînd punea mîna pe unealtă, afirma cu un curaj fără de seamăn. N-a iubit decît o femeie, care nu l-a iubit. A trăit singur pentru că își cunoștea asemenea puteri de iubire încît o pudoare cumplită îi interzicea să le dea frîu liber. Cast și disprețuind carnea, îmbrățișa toate cărnurile cu senzualitatea inteligenței sale. Virgin, el a fecundat pîntecele mort al Italiei.

Nu a existat vreodată un om mai puțin mistic și totodată mai religios decît acesta. Știa prea mult pentru a se lăsa în voința beției tulburi a misticilor, știa că ignoră prea multe pentru a nu fi religios. Opera sa este epopeea Patimilor intelectuale. Oricare pot fi chinurile care o așteaptă, inteligența va întîlni sentimentul care o devansează, și îl va sili, în ciuda revoltelor sale, să i se supună. Ra-

61. Michelangelo. Studiu (Muzeul Condé, Chantilly).
62. *Detaliu* la 61.

ţiunea atinge propriile-i culmi, dar este împerecheată cu un lirism prea puternic pentru a se devora pe ea însăşi. Din acea clipă, eliberat de toate vechile dogme, dincolo de creştinismul aproape mort, dincolo de păgînismul care nu mai poate fi înviat, dincolo de iudaismul care n-a vrut să cunoască decît spiritul, Michelangelo stă faţă în faţă cu ideea divină, în luptă cu simbolismul etern. Cînd ajunge la simbolul suprem, cînd se simte pe marginea abstracţiei ultime, pe marginea lui Dumnezeu, cuprins de spaimă la gîndul singurătăţii sale, face un efort deznădăjduit, şi, realizînd dintr-o dată cel mai înalt echilibru, introduce cu violenţă în formă neantul pe care l-a întrezărit.

IV

Asemenea opere sînt făcute pentru viitorul îndepărtat. Umbra lor este mortală, ea înăbuşe tot ceea ce creşte în preajma ei. Italia nu mai avea forţa şi credinţa necesare pentru a rezista adevărurilor pe care le exprima ultimul dintre italieni. Chiar dacă ar fi înţeles sensul simbolului din *Capela Sixtină* şi chiar dacă ar fi consimţit să mai sufere încă pentru a cunoaşte, ea ar fi fost totuşi învinsă. Desfăşurase prea multă patimă în luptă şi acum era sleită cu totul. Nici o altă lume, ajungînd la deplina sa maturitate, nu cunoscuse deznădejdea care există în forţa lui Michelangelo, nici acea oboseală indiferentă pe care o simţi adesea în opera lui Rafael. Şi unul, şi celălalt, timp de patru secole, aveau să facă victime nenumărate :

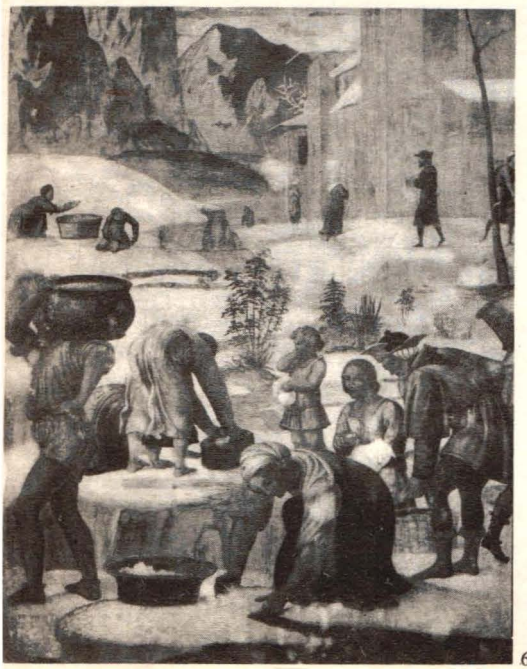
pe toți aceia care nu vor ști să afle în seva unui popor în ascensiune un sentiment îndeajuns de viril pentru a rezista învățăturii lor formale. Cînd știm prea multe lucruri, nu mai putem descoperi nimic. Școala începe să se organizeze chiar din timpul vieții lui Michelangelo, o dată cu elevii săi și cu cei ai lui Rafael, Giulio Romano, Giovanni da Udine, Daniele da Volterra. Academia San-Luca este întemeiată la mai puțin de cincisprezece ani după moartea sa. Italia îi va învăța pe cei care n-au știut să o înțeleagă că e necesar, pentru a crea capodopere, să închizi pe o pînză „compusă" familii de luptători.

Italia, fără îndoială, a dezvăluit lumii „compoziția", și tot Italia, prin Giotto mai întîi, apoi prin maeștrii din Roma și din Veneția, s-a slujit de ea cu cea mai mare ușurință, forță și autoritate. Fără ea, nu l-am fi avut nici pe Rubens, nici pe Rembrandt, nici pe Poussin, care sînt toți mari creatori de compoziții. „Compoziția" înseamnă introducerea ordinii intelectuale în haosul senzațiilor. Compoziția este necesară. Dar compoziția este personală. Ea nu aparține decît artistului capabil, prin mijloacele sale proprii, să descopere în natură cîteva direcții esențiale care îi revelă legea mișcării ei generale. Dacă nu exprimă o unitate vie de forme, de culori și de sentimente, compoziția este un veșmînt desuet care nu acoperă nimic. Un fruct, un pahar, orice lucru viu, sau nimic, două tonuri armonios apropiate capătă o valoare eternă alături de marele tablou „bine compus", care nu exprimă nici o intimitate între cel care l-a conceput și lumea inepuizabilă a senzațiilor și a ideilor.

Şcoala nu ucide viaţa, de vreme ce ea nu apare decît în decursul agoniei raselor. Dar ea frînează efortul celor care se îndreaptă către viaţă, le înăbuşe ultimele tresăriri sau compromite primele lor revolte în zorii societăţilor noi. Ea seamănă în jurul ei ruine, sfătuindu-i pe oameni să uite clipele eroice cînd trăiau cu ingenuitate. În afară de atentatele ei neîncetate la adresa sensibilităţii — aş spune neglijabilă, dacă ar exista o singură sensibilitate care s-ar putea stinge în mod izolat fără ca pierderea ei să le influenţeze pe toate celelalte — celor pe care ea i-a întors din drumul firesc, cea mai mare crimă a Şcolii este de a ne fi abătut, timp de trei secole, de la iubirea noastră pentru acţiunea primitivilor şi de a fi permis vandalismului esteţilor academici să strivească atîtea flori. Primitivii nu cunoşteau anatomia şi nu ştiau să compună. Forma lor era golită de muşchi, dar era plină de viaţă. Un sentiment irezistibil imprima ritmul său acestor ansambluri, un sentiment profund care ne lasă emoţia liberă să creeze spontan, printr-o operaţie senzuală automată, legătura care lipseşte. Mai tîrziu, ca o reacţie, n-au mai fost iubiţi decît primitivii, şi au fost condamnaţi în numele primitivilor nu Şcoala, ci aceia din care se născuse Şcoala. Şi aceasta nu e cea mai mică crimă a ei. Cînd puterea sentimentului primitiv, obscură aproape întotdeauna şi dispersată în mai mulţi oameni, se concentrează într-unul singur şi se luminează la contactul cu o inteligenţă supremă, are loc marele mister. Este atinsă una din culmile acelor unde de armonie pe care le desenează, în memoria generaţiilor, energia raselor vii.

Veneţia, deşi suferise, prin Tintoretto, influenţa lui Michelangelo, avea atîta forţă personală încît a rezistat curentului încă mai bine de jumătate de secol. Dar, în afară de ea, întreaga Italie, care îşi aflase împlinirea în Roma, a trebuit să sufere influenţa Romei. Baccio Bandinelli, Benvenuto, Vasari, Jean Boulogne o introduceau în Florenţa, care a recunoscut prea mult din ea însăşi în Michelangelo pentru a nu i se abandona. Violenţa ei naturală s-a împăcat mai puţin cu Rafael, revendicat de Şcoala romană locală, şi, puţin după aceea, de Bolonia. Despre Da Vinci în schimb, care nu lăsase aici decît puţine opere, ea nu-şi mai amintea. Influenţa acestui om ciudat se răspîndise mai ales în Italia de Nord, unde s-a asociat pentru o clipă cu cea a maeştrilor din Roma, pentru a se stinge mult mai repede. Şcoala din Milano, pe care a reînnoit-o, murise aproape pe loc o dată cu delicatele fresce ale lui Bernardino Luini, care a transpus forma maestrului său, tratată cu mai multă libertate, în atmosfera aurie şi blîndă a lui Borgognone şi a pictorilor lombarzi. Dacă Ghirlandajo ar fi ştiut să-şi construiască formele în profunzime, el ar fi vorbit în acelaşi fel despre viaţa familiară şi intimă a italienilor. Şi dacă Da Vinci ar fi fost atras de această viaţă, el n-ar fi povestit-o cu mai multă forţă. Luini rezumă şi exprimă cu cea mai mare forţă şi noblеţe un aspect al sufletului italian şi anume pe cel mai neaşteptat. E o Italie obişnuită, din care spaima pare absentă, o Italie solidă şi preocupată de munca ei ca o ţară din Nord. Dar populată de zei tineri, care săvîrşesc munca omului. Nimeni n-a iubit cu mai

multă mîndrie adolescenţa italiană, gesturile elegante şi fermecătoare, mulţimile numeroase ale căror chipuri surîd toate în acelaşi fel, ca şi cum spiritul lui Da Vinci lumina încă buze mai senzuale şi priviri mai înduioşate. În peisajele de culoarea cenuşei, pe malul rîurilor şi al izvoarelor, se aşază fete durdulii, cu sînii abia mijiţi, cu braţe şi cu picioare masive, elegante totuşi, rotunde, calde,



63

63. Bernardino Luini. Culesul manei, frescă (Brera, Milano).
64. Correggio. Fecioara şi Pruncul (Neapole).

parcă făcute din zăpadă condensată. Totul are o realitate ciudată, femeile îşi scot ciorapii, îşi umplu coşurile, bărbaţii muncesc pămîntul, şi unii şi alţii rămîn nişte simpli ţărani lombarzi, dar o atmosferă de idilă nobilă, un bizar eroism, o delicateţe vie şi semeaţă înnobilează totul. Nimic mai blînd şi mai misterios decît aceste tablouri. O graţie unduitoare, un farmec subtil, ceva vag, aproape

64

imaterial, pluteşte în aer, totul e exprimat cu forţă şi totuşi ni se dezvăluie cu zgîrcenie, duhul încîntării ne dă parcă tîrcoale, o voce discretă insinuează, expresia chipurilor ezită între ironie şi duioşie şi nu se decide niciodată. Roma nu-l putea influenţa pe acest om care nu şi-a părăsit niciodată

provincia şi, născut în acelaşi an cu Michelangelo, a murit cu o treime de secol mai devreme. De altfel, căutările în domeniul arhitecturii formale îi seduceau mai mult pe aceşti solizi italieni din Nord, soldaţi şi cultivatori, decît dinamismul dramatic care îi obsedează pe artiştii din Roma.
Da Vinci, voinţa sa de a construi, îi atrăgea mai mult. Statica lui Luini exprimă o admirabilă forţă, iar plafoanele îndrăzneţe pe care le-a pictat Correggio la Biblioteca şi la Domul din Parma valorează poate mai mult prin ştiinţa structurală pe care o aflăm şi în toate celelalte tablouri ale sale decît prin mişcarea lor internă. Spiritul lui Da Vinci îl impresionase cu atît mai mult cu cît a aflat în el un îndemn de a accentua caracterul echivoc al unei opere prin care urma să se definească programul artistic al iezuiţilor, presimţit de cincizeci de ani de către ultimii pictori din Umbria, care au desăvîrşit atît de repede pervertirea geniului italian. Pictor voluptuos, dînd tîrcoale frumoaselor forme jilave din crîngurile înecate în aburi albaştri, unde se tolănesc leneş eroii mitologici, el n-a suferit influenţa lui Michelangelo decît în măsura în care îşi învăluie forma în mîngîierea insinuantă a atmosferei veneţiene, mai îngroşată şi mai onctuoasă decît o văzuse Tiţian. Acumulare de spumă albă, pene de lebădă, cărnuri spongioase şi totuşi ferme — s-ar spune că vrea să le acopere cu un văl, că se ruşinează de dorinţa sa, că se căieşte, după ce le-a iubit, şi echivocul se accentuează, şi ceva maladiv pluteşte în jurul lor. E un pervers melancolic care ar vrea să fie cast şi nu poate, un mare artist ce s-a abătut din

drumul lui firesc şi care se minte pe el însuşi. Modeleul său molatec se topeşte într-o umbră caldă, transparentă de altfel, dar atît de artificială încît trecerea ,din ce în ce mai subtilă, dispare pînă la urmă cu totul. La Caravaggio, care vrea să reacţioneze, şi reacţionează uneori cu vigoare, împotriva gustului dulceag şi searbăd care invadează totul, umbra, dimpotrivă, va fi cu desăvîrşire opacă, iar obiectele se vor ivi din ea cu reliefuri violente care obţin efectul dorit, dar sub care nu mai există decit vidul. Suavitate factice sau forţă machiată — pretutindeni, impostură. O dată cu pictura dulceagă a lui Baroccio, sufletul lui Michelangelo Buonarroti coboară la îndeletniciri de confesional. Bolonia, oraşul paradoxal al turnurilor înclinate, oraşul megaloman şi monumental care, aşezat la jumătatea drumului dintre Florenţa şi Veneţia, părea condamnat să ascundă, sub grandilocvenţa sa pretenţioasă, geniul amîndurora, a încercat să împiedice căderea. Dar n-a izbutit decît s-o grăbească, reducînd pictura la procedee de laborator, în care se combinau în chip savant formulele lui Tiţian, ale lui Michelangelo, ale lui Rafael şi ale lui Correggio. Doctul oraş aspira la acest rol de multă vreme : Francia încercase să îndulcească stilul descărnat al pictorilor din Ferrara — pe care Cosimo Tura, Ercole Roberti, Francesco Cossa îl făuriseră sub dubla influenţă a maeştrilor din Umbria şi din Padova, şi pe care Lorenzo Costa îl adusese din Bolonia, — privind cînd înspre Veneţia, cînd înspre Umbria.

Din acea clipă n-a mai existat — spre deosebire de ceea ce se petrecuse în timpul decadenţei gre-

ceşti, în cursul căreia surse de viaţă se putuseră deschide ici şi colo în noi ţinuturi, pentru că organismul prim, mai lent şi mai universal realizat, se dezagregase mai încet, — nici o oprire în

65. Caravaggio. Sfîntul Ieronim, *detaliu* (Galeria Borghese, Roma).

cădere. Şcoala, treptat, recurge la cele mai penibile reţete. Annibale Carracci, principalul său fondator la Bolonia, mai este încă, dacă nu un mare pictor, cel puţin o voinţă nobilă, un spirit grav, o conştiinţă. Adaptator inteligent al invenţiilor celorlalţi, el împodobeşte marile palate melancolice ale prinţilor italieni supuşi cu decoraţii găunoase dar sever înlănţuite, în care divinităţile păgîne se supun retoricii sale abundente. O dată cu Domenico Zampieri drama se exteriorizează, gestul sfărîmă şi dispersează compoziţia prea încordată, mimica grimasează, dar, uneori, într-un braţ gol, într-un colţ de cer, freamătă sufletul aerian al Veneţiei. Graţia reală a lui Albani este atît de dulceagă şi de falsificată încît e întotdeauna dificil să nu o ignori. Emfaza lui Guido Reni este aproape intolerabilă. Dezacordul dintre un sentiment factice, o culoare glacială, ceroasă, o compoziţie învăţată şi un desen convenţional, se accentuează tot mai mult, imprimînd fabricaţiei artistice din Italia decăzută un caracter gesticulatoriu care va duce, în secolul al XVII-lea, la grandilocvenţa dezarticulată şi neobosită a lui Bernini.

Trebuie totuşi să le recunoaştem un merit pictorilor din Bolonia. Ei au slujit drept intermediari între pictura italiană a Renaşterii şi arta clasică din Franţa şi din alte ţări, rol pe care Caravaggio, prin intermediul lui Ribera, îl va îndeplini la rîndul său faţă de spanioli. Rubens a ajuns prea devreme în Italia pentru a fi cu adevărat influenţat, şi, de altfel, el era atît de mare încît avea să înlăture foarte curînd toate acele ruine şi buruieni pentru a afla sub ele izvoarele adînci care pe pă-

mîntul Romei şi al Veneţiei ţîşneau încă la suprafaţă. Dar cînd Poussin şi Claude Lorrain au venit la Roma, Şcoala din Bolonia se afla la apogeul ei, şi rolul lor a fost acela de a-i filtra şi de a-i doza influenţa, căutînd contactul direct cu marile opere ale secolului precedent, invocate de pictorii ei. Desigur, nu s-ar fi spus că le place peste măsură, şi au rămas în marginea ei, deşi Poussin însuşi mărturiseşte că Domenico Zampieri l-a impresionat. Dar influenţa se insinua totuşi prin ceilalţi pictori francezi care coborau în Italia, Le Valentin, Courtois, Bourdon, Le Brun, familia Coypel, artişti de mîna a doua şi a treia, fireşte, dar nu fără autoritate, şi dotaţi cu toţii cu destul gust şi cultură pentru a elimina şi a alege. Şi nu e cu neputinţă ca la începuturile romantismului, atunci cînd Neapole şi mai ales Bolonia erau la modă, şi cînd Stendhal le situa la fel de sus — mai sus poate — ca Roma, certele calităţi de practicieni şi de dramaturgi ale pictorilor ei să-i fi impresionat pe francezi. *Pluta Meduzei* nu-i datorează oare nimic lui Caravaggio ? Şi Delacroix, în *Jurnalul* său, nu laudă oare „naiva imitaţie" a lui Guercino ?

Ştiu că, mai tîrziu, acelaşi Delacroix vorbeşte despre „exactitatea exagerată" a lui Carracci, care constituie, într-adevăr, viciul capital al tuturor italienilor ce se reclamă, în secolul al XVII-lea, de la eclectismul bolonez. Dar acest exces de abilitate practică n-a fost inutil. Însăşi vulgaritatea unui om ca Guercino dusă la maximum, apare ca necesară în mijlocul orgiei de îndemînare a numeroşilor decoratori care împodobeau, în secolul al XVII-lea, cu scene mitologice pline de emfază, pala-

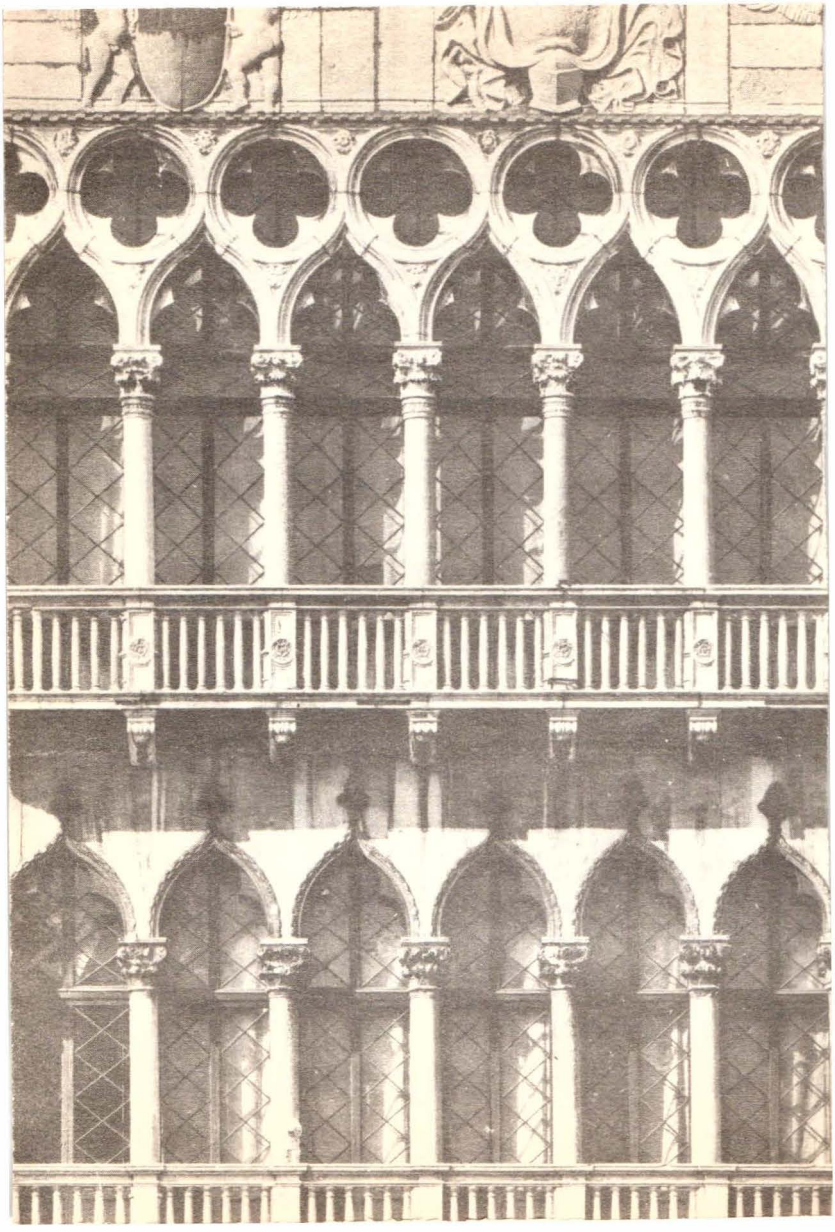
66. Annibale Carracci. Studiu (Muzeul Luvru).

L. Carracci

tele prinţilor romani. Un bun meşteşugar înseamnă ceva, chiar cînd contribuie la devierea picturii de la adevăratul ei sens. Nu este indiferent dacă pictezi o robustă natură moartă, chiar lipsită de acea poezie intimă datorită căreia cele ale lui Chardin ne sînt atît de apropiate, nici dacă înfăţişezi ţărani sau meşteşugari muncind, chiar cînd ei nu o fac cu acea maiestate dureroasă care va da o atît de mare forţă dramatică tablourilor fraţilor Le Nain. E bine, ca uneori, Anteu să atingă pămîntul, chiar cînd o face doar cu o părticică din marele său trup, şi ca nişte simpli practicieni, care nu sînt mari pictori, să le arate acelora ce sînt socotiţi ca atare, că pictura îşi are izvoarele ei umile, a căror uitare duce foarte curînd la cea mai deplină secetă.

În general, aceşti succesori imediaţi ai marelui secol al XVI-lea italian, deşi s-au bucurat atît de un destin terestru cît şi de un destin postum bizar, ar fi fost cît se poate de vrednici de rolul de plan secund pe care nişte elevi inteligenţi le-ar fi putut cere să-l joace, şi pe care unii dintre ei l-au şi jucat într-adevăr. Dar Flandra şi Olanda, Spania şi Franţa îşi împărţeau, în momentul în care ei au apărut, sarcina pe care Italia o îndeplinise magnific, singură, de-a lungul epocii precedente. Strigînd de durere, ea dăduse naştere spiritului modern, sau cel puţin la ceea ce a purtat numele de spirit modern pînă la noile intuiţii care ni se impun astăzi. Într-adevăr, pentru Da Vinci, necunoscutul se îndepărtează pe măsură ce noi înaintăm, şi nu vom şti niciodată nimic despre realitatea lucrurilor. Pentru Michelangelo, nu vom

înceta să suferim pînă nu vom poseda o clipă de armonie şi, după ce acea clipă va trece, durerea va reîncepe. Rafael ne oferă exemplul uneia dintre aceste cuceriri efemere şi nemuritoare. Italia, prin aceste trei spirite, a eliberat umanitatea de dogmă, a autorizat toate îndrăznelile de investigare şi de gîndire, a reconciliat toate curentele idealiste într-o unitate posibilă şi a eliberat forma care o exprimă de legăturile care o înlănţuiau.



VENEȚIA

I

Războiul străin aproape permanent, dar îndepărtat, nici un fel de războaie civile, o dezvoltare continuă la adăpost de invazii dinspre pămînt și dinspre mare, zece secole de independență dobîndite prin luptă victorioasă și printr-un efort ușor și viu — iată ce conferă Veneției, mai mult chiar decît apa și decît cerul, chipul său original, în mijlocul unei Italii care nu-și aparține decît cu intermitențe, sfîșiată de revoluții, mutilată de cuceriri. Ea pare a ignora febra și neliniștea căutării, șovăie prea puțin spre a-și găsi drumul, îl străbate cu pași siguri sub cerul liber și prin vînt, își încetinește mersul pentru a culege fructele magnifice care i se oferă, le savurează carnea, se îmbată cu ea, și adoarme în valuri de muzică, printre ghirlandele vestede, printre florile ofilite, printre luminările pe care lumina zilei le face să pălească în adîncul vechilor palate în ruină. Aici renaște Grecia, goală, mai greoaie, încărcată cu ciorchini de aur pe fundaluri de păduri adormite și de furtunoase amurguri. S-ar spune că Veneția n-a prelungit efortul antic decît pentru a afirma, de-a lungul momentelor de regres, al reacțiilor necesare, al contradicțiilor aparente ale lumii care o împrejmuia, continuitatea efortului uman, și pentru a

67. Palatul Foscari (Sec. XIV). Fațada, *detaliu*.

transmite spiritului modern, o dată cu fructele pe care ea i le întinde, atît de coapte încît se deschid singure, sămînța recoltelor veșnice.
Ea însăși aflase această sămînță în mijlocul fructelor putrede ce fermentau la poalele arborelui bizantin. Timp de cinci secole marinarii săi sorb seva Asiei elenizate pentru a încorpora vieții ce se afirmă a tinerei Italii străvechiul ei spirit iubitor de voluptate, de măreție și de moarte. Rădăcinile Veneției se cufundă în umbra roșie a catedralei San Marco, sub cupolele de aur stins unde tămîia are parcă un miros de sămînță și de sînge descompus.
Acest oraș de negustori, care îmbina în acțiunea sa vie pasiunea italiană cu corupția Imperiului de Răsărit, creștinismul oriental cu creștinismul barbar din Occident, Islamul spiritualist cu păgînismul grec, pentru a face din ele, în elanul susținut al energiei sale neobosite, ceva personal ca și viața sa suspendată între aer și apă, ceva victorios ca și bătălia pe care o dădea pe toate mările pentru a-și afirma și a-și menține domnia, a ajuns la profunda, la imperioasa, la indiscutabila armonie, acumulînd fără alegere, fără gust și la întîmplare, în funcție de cuceririle și de capriciile sale, toate elementele risipite a căror coeziune și al căror acord sînt, de obicei, necesare, pentru a o realiza. Înainte de a se fi copt în sufletul lui Tițian, armonia Veneției, care se impune ca o forță naturală, s-a făurit spontan, în același curent de vigoare cuceritoare care dispunea, fără să știe, pentru a atenua contrastele și a tîrî culorile disparate într-o singură mișcare, de pulberea de apă și de lumină care amestecă marea cu cerul.

Numai niște parveniți cărora totul le reușește, care au obișnuința îndrăznelii și deprinderea victoriei, puteau să îngrămădească astfel secolele și stilurile unul peste altul, să decoreze cu femei goale porțile unei biserici, să înalțe o cvadrigă romană în fața cupolelor de aur pe care le aduceau din Bizanț, să urce pe coloane prea înalte lei prea mici, să zidească palate cu baza în sus. Prostul gust desfășurat cu o asemenea insolență sfîrșește prin a crea un fel de frumusețe elementară și fatală, ca o pădure în care se întrepătrund formele cele mai primitive și cele mai delicate, ca o mulțime în care brutalitatea instinctelor primitive se contopește cu rafinamentele spiritului și cu elanurile pure ale inimii. Veneția și-a călit forța și grația într-un fel de maree materială îmbătătoare și tulbure, asemeni unei lumi în care s-ar înălța, din sînul unei naturi tropicale, alcazare și moschei, temple hinduse, partenoane, catedrale.

În această atmosferă de basm oriental, în mijlocul larmei sărbătorești, al drapelelor care fîlfîie, al cortegiilor marine cu pînze de purpură, al uriașului murmur al cheiurilor, pe care trei mii de corăbii dăruiau mulțimii pestrițe întreg Orientul, s-a născut o ordine spontană, în plină energie venețiană, în clipa în care focarul miraculos, absorbind căldura pămînturilor îndepărtate, o trimitea înapoi pînă la izvoarele sale de-a lungul mării, și o răspîndea peste Occident. În secolul al XIV-lea, în secolul al XV-lea, Europa se zbătea între anarhia feudală, lupta Comunelor pentru a se menține, primul efort de unitate monarhică. Numai Vene-

ția, la apogeul ei, gustînd o deplină pace interioară, cu un popor fericit sub cîrmuirea de fier a aristocrației sale comerciale, care îi lăsa, în afară de cele politice, toate libertățile, îmbuibată de bogățiile pe care crîncenul său protecționism le acumula în interiorul ei cu riscul de a o înăbuși, a văzut realizîndu-se fuziunea curentelor de idei pe care negustorii și marinarii săi i le aduceau de-a valma pe urmele corăbiilor. Lumea musulmană și lumea creștină, cele două forțe inamice care își disputau Mediterana de trei secole, au reușit să realizeze, pe singurul teren pe care se întîlneau fără a se combate, un fel de acord straniu, feeric și spontan, în care forma maură și forma gotică s-au armonizat fără efort. Ca pretutindeni, avîntul arhitectural a precedat avîntul plastic și literar. El a coincis, ca pretutindeni, cu marele moment al energiei colective a unui popor construind mai întîi locașurile în care se va desfășura energia indivizilor eliberați.

Dar, aici ca și pretutindeni în Italia, templul nu răspunde dorinței cetății. Aici ea se traduce în palatele negustorilor. Bogăția nu strivea expresia entuziasmului popular, pentru că ea nu se putea menține și nu putea spori decît cu condiția de a opune brutalității popoarelor o energie fizică și morală, neobosită, pentru că toate organismele inferioare ale cetății izolate și unice care reprezenta mijlocul său de acțiune trăiau din efortul neîncetat care o realiza, pentru că ea a coincis cu trezirea și elanul pasiunii italiene. De la moartea lumii antice și după apariția catedralei, cea mai puternică simfonie de piatră aici este. Ea își desfășoară, de-a

lungul marelui canal sau pe malul *rios*-urilor solitare, unde lanternele, seara, varsă în apa nocturnă înguste dîre de sînge, faţadele roşii, şi aurii, şi verzui, ale căror fresce sînt roase de sare şi care îşi etajează deasupra peroanelor mucegăite şirurile de colonete ce ţîşnesc din balcoanele ajurate, pentru a întîlni, în vîrful ferestrelor ogivale, treflele şi broderiile eflorescenţelor superioare. În aceste momente de vitalitate formidabilă, cînd unitatea sălăşluieşte în om, îi dictează gesturile, îi limpezeşte gîndurile, între această apă şi acest cer ce se întrepătrund, în mijlocul acestei lumi febrile unde limbile, religiile, moravurile, veşmintele, sîngele se amestecă, totul este îngăduit. În loc să suspende în spaţiu dantela colonadelor, bătrînul Giovanni Buon o va face să iasă din pavaj, şi va şti, fără să o strivească, să aşeze pe ea un enorm cub de piatră roz, abia deschis şi plin de spini. Paradoxul arhitectural este tîrît în mişcarea triumfală a vieţii şi a cuceririi. Palatele fantastice ies din apa întunecată ca dintr-o noapte orientală în care povestitorii, pe terase, arată sub lumina lunii învălmăşeala bulbilor lăptoşi şi a coloanelor smălţuite, în formă de fus. Prelungile campanile care zvîcnesc spre cer, te duc cu gîndul la minarete. Aici, fără imprudenţă, plafoanele palatelor gotice vor putea fi încărcate cu aur. Domurile, care vor veni de la Roma, privesc fără uimire la cupolele Bosforului. Şi cele trei rînduri suprapuse de coloane antice, încadrînd ferestrele boltite pe care se culcă statuile goale, alternează, fără a răni privirea, din faţadă în faţadă, cu şirurile firave de colonete arabe sau franceze. Aşa cum

va face şi cu pictorii, Veneţia tîrăşte în vîrtejul gloriei şi al senzualităţii sale pe toţi arhitecţii care-i vin de pe continent, din Verona, din Vicenza, din Ferrara, din Florenţa chiar, atît de diferită de ea încît cele două acţiuni ale lor, văzute în bloc şi de departe, par antagonice : Fra Giocondo, familia Lombardi, Sanmicheli, Sansovino, Andrea Palladio se transformă aici sau chiar se descoperă, şi Renaşterea arhitecturală italiană află aici un teren favorabil dezvoltării vigorii severe care o salvează uneori de ilogismul şi de fanteziile sale decorative. Palatele defilează şi se rotesc o dată cu apa, canalele strîmte se deschid şi se pierd între casele înclinate pe care le scaldă masele lor verzi-albăstrii, poduri chinezeşti se profilează în fundul unor perspective sclipitoare şi clipocitoare care se întrevăd şi dispar, — armonia se susţine necontenit, ieşită din acelaşi neînfrînat ideal de abundenţă, din acelaşi efort îndreptat către dominarea pămînturilor orientale şi a mărilor, din aceeaşi istorie victorioasă, din aceeaşi dîră strălucitoare de sclipiri şi de răsfrîngeri care aleargă de la valuri la nori, după ce a pătruns atît de adînc în pietre, încît le-a dat culoarea ei de algă marină muiată în azur şi în foc.

II

Datorită unităţii simfoniei veneţiene, în care piatra, aerul şi apa, viaţa populară şi princiară, comerţul şi istoria îşi asociau raporturile multiple într-un spaţiu atît de strîmt, într-un mediu atît

68. Pisanello. Desen din albumul Valardi (Muzeul Luvru).

70 71

de dens şi într-un chip atît de spontan, marea pictură a apărut la Veneţia aproape desăvîrşită de la bun început, fără a oferi spectacolul luptei febrile dintre amintirile şi presentimentele sale, luptă în care Florenţa îşi consumase geniul. În cincizeci de ani, ea a făurit una dintre armele cele mai sigure pe care le cerea lumea, în căutarea de ritmuri noi. Ea a redat naturii materiale, voluptăţii necesare, demnitatea lor de elemente nemuritoare. Idealismul său senzual a izbucnit cu atîta putere încît el s-a realizat foarte repede şi a murit la fel de repede de chiar propriile lui excese. Pictura din Veneţia aproape nu are primitivi.

Sau mai curînd pictorii săi s-au dus să se iniţieze în afară de Veneţia. Dacă exceptăm aportul insuficient determinat, dar sigur, al lui Jacopo d'Avanzo şi al lui Altichieri, bătrînii decoratori din Verona contemporani cu ultimii gotici din Florenţa, apoi Siena, Şcoala mistică sînt mai ales cele care, prin Gentile da Fabriano, au aprins focarul veneţan menit totuşi să devoreze ultimul vestigiu al misticismului din Italia. Gentile, la înce-

69. Pisanello. Portretul lui Lionello d'Este (Academia Carrara, Bergamo).

70, 71. Pisanello. Medalii (Biblioteca Naţională), Paris).

putul secolului al XV-lea, lucrase atît la Veneţia, cît şi la Roma, cu Pisanello din Verona. Acesta fusese influenţat de Florenţa, unde Andrea del Castagno îl învăţase pictura. Păstrase de la toscani felul lor categoric de a afirma hotărîrea lor, accentul necesar pentru a ataca metalul medaliilor

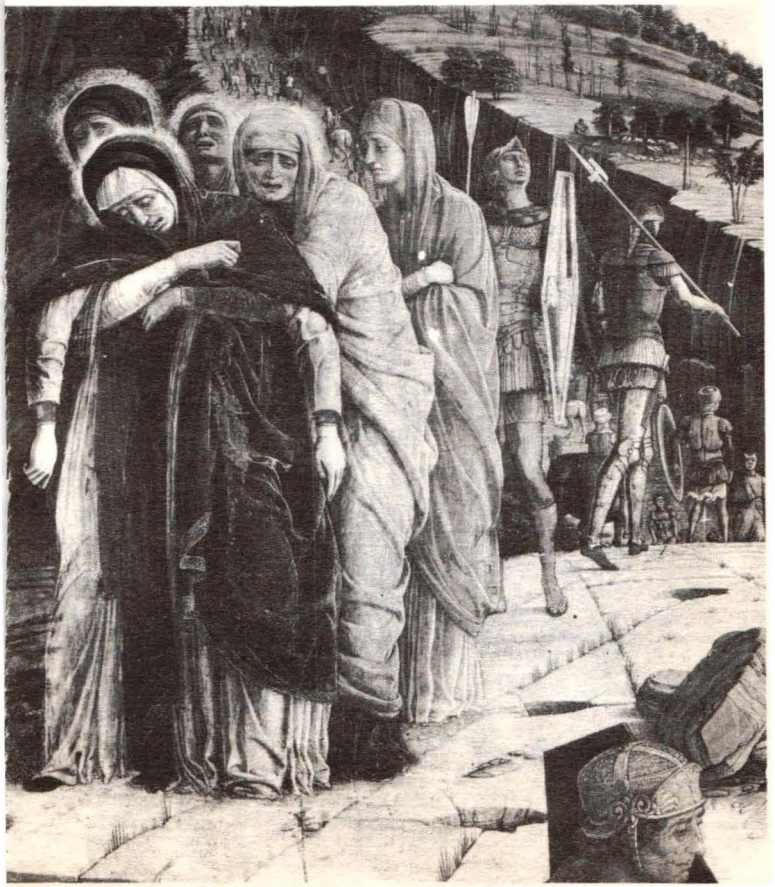
72

cu o linie sigură. Încă de pe vremea maeştrilor din Siracuza nu se mai văzuse această fermitate a desenului, acest relief savuros şi nuanţat, această pătrunzătoare şi viguroasă eleganţă a expresiei. Nenumăratele crochiuri de care sînt pline albumele sale, pe care le desena în timp ce corăbiile descărcau în Piazzetta animale exotice, păsări multicolore, fluturi şi insecte necunoscute, îi mlădiaseră dalta. Aproape japonez prin modul său de a surprinde particularităţile animalelor, aproape

72. Şcoala din Ferrara. Frescă din Palatul Schifanoja, *detaliu* (Ferrara).

73. Mantegna. Calvarul, *detaliu* (Muzeul Luvru).

german prin minuţiozitatea sa subliniată şi prin materia sa lemnoasă — ca Mantegna, ca Da Vinci, ca atîţia alţi pictori din Italia de Nord unde Germania, prin negustorii şi cavalerii săi, cobora întruna de zece secole — el a văzut Veneţia, împreună cu Gentile, chiar înaintea veneţienilor.



Amîndoi veneau din oraşele de pe versantul occidental, însufleţiţi de un spirit aproape matur. Amîndoi adorau cortegiile, rochiile cu trenă, lanţurile de aur, bonetele, turbanele, blănurile, învălmăşeala magnifică a popoarelor, vîrtejul fatal al mulţimilor în acţiune. În schimb, ei sînt aceia prin intermediul cărora Italia, prin Pinturicchio, prin Gozzoli, a acceptat invazia pitorească a navigaţiei şi a Orientului, şi a introdus primele elemente ale romantismului în ciclul shakespearean.

Jacopo Bellini, iniţiatorul real al picturii veneţiene, cunoscuse, de altfel, prin alţii decît prin Pisanello, vigoarea vechilor toscani. După Giotto, înaintea lui Paolo Uccello şi Filippo Lippi, Donatello a stat vreme îndelungată la Padova, la porţile Veneţiei, unde i-a impresionat pe toţi artiştii locali. Padova, celebră încă de la începutul secolului al XIII-lea, era o altă Florenţă, aproape tot atît de activă şi de influentă ca şi ea, dar avînd un caracter mai puţin literar, mai realist, mai

75

74, 75. Mantegna. Martiriul Sf. Sebastian, *detalii* (Muzeul Luvru).

ştiinţific, cum s-ar fi spus mai tîrziu. Aproape toţi tinerii pictori din Italia de Nord — mai ales acei ciudaţi pictori din Ferrara, Cosimo Tura, Ercole Roberti, Francesco Cossa mai cu seamă, adevărat Mantegna, mai aspru şi mai sălbatic, sărac şi hăituit ca un lup — au trecut aici, pe la mijlocul secolului al XV-lea, prin atelierul lui Squarcione, un mare colecţionar de sculpturi vechi, care călătorise prin Italia şi, lucru mult mai rar în acea vreme, prin Grecia. Padova, mult mai mult decît Florenţa, suferea influenţa antichităţii adevărate, către care vecinătatea Veneţiei, în raporturi constante cu lumea greacă, şi creştină numai cu numele, o ducea mai direct.

Geniul lui Mantegna a ştiut să reziste acţiunii primejdioase a unei culturi prea puternice pentru ca timpul său să o poată accepta, pentru că acel timp ardea cu o flacără neasemuită. El regăsea, de asemeni, în trebuinţele rasei sale, spiritul generalizator al vechilor epoci evocate. A fost poate singurul, în Italia, care s-a inspirat în mod direct şi permanent din statuile de marmoră aduse din Grecia sau găsite în pămînt. A studiat cu pasiune colecţiile lui Squarcione, a adunat el însuşi colecţii asemănătoare, şi a vrut să meargă să vadă la Roma ceea ce mai rămînea din zidurile prăbuşite şi din templele îngropate în pămînt. Şi el este, de asemeni, cel prin care sufletul antic a participat cel mai mult la constituirea scheletului unei lumi care căuta cu încăpăţînare izvoarele vechiului ideal. Dar, din fericire, vigoarea expresiei era la el mai puternică decît erudiţia. Ochiul nu stăruie pe cutele togelor, pe carele de luptă, pe acantele colonadelor,

pe steaguri, pe ramurile de palmier, pe torțe, pe lauri, pe cununile ceremoniilor consulare, pe atributele exterioare, savant reconstituite, ale cortegiilor triumfale pe care le regretau italienii. Chiar dacă este obsedat de grija pentru adevărul istoric și pentru pitorescul local, chiar dacă este urmărit de amintirea basoreliefurilor romane săpate pe sarcofagii, forța încordată a lirismului său domină și însuflețește totul. O implacabilă voință toarnă grupurile sculpturale într-un tipar metalic din care sunetul dur al unui nou univers se înalță parcă fără voia lui. În zadar frămîntă, strivește, disciplinează viața care urcă, ea sfărîmă armurile, umflă sînii, brațele, pulpele femeilor, izbucnește în lumină și în adîncul cer albastru, semănat cu nori albi. Ea vibrează în săgețile pe care arcașii necruțători le aruncă asupra Sfîntului Sebastian. Ciudat artist, care a încercat să bea din toate izvoarele secate, n-a aflat în ele decît pietre moarte, și a știut totuși să le însuflețească cu acea beție intelectuală prin care o lume însetată de a cunoaște se consola că simte mai puțin. Această sevă latină, acest nobil idealism grec, pe care, întreaga sa viață, a crezut că le datorează operelor atît de îndelung și de riguros studiate, îi chinuiau rasa încă din vremea statuilor militare și a copiilor meditativi ai lui Donatello. Nimic nu-l învățase să iubească nudurile tinere, femeile care dansează în cerc cu grații animale, ghirlandele bogate de ramuri verzi împovărate cu fructe, marile peisaje prețioase, care par gravate cu muchia unui diamant, și înaltele edificii, și vechile orașe italiene cizelate pe colinele pe care urcă arborii uscați, drumurile, culturile me-

ticuloase, în dimineața transparentă. Această abordare rezervată, această fermă eleganță, acest larg desen viril al omului obișnuit să atace arama, această ordine geometrică în grupurile dispersate, aceste gesturi care devin solemne și hieratice prin siguranța lor, aproape funebre, ca un rămas bun adre-

76. Crivelli. Încoronarea Fecioarei, *detaliu* (Brera, Milano).

sat epocilor moarte, toate îi aparţin. Numai Piero della Francesca ar fi descoperit aici urma neştearsă a gîndirii sale şi elanul Italiei către posesiunea tragică a formei definitive, dincolo de care Michelangelo avea să întîlnească abisul deschis al neantului. Andrea Mantegna este atît de sigur că se apropie, pe drumuri anevoioase, de realităţile absolute, încît, pentru a-şi scanda mersul, cîntă dintr-o harfă de fier.

Un spirit atît de viguros trebuia să producă asupra primilor oameni pe care sufletul Veneţiei înce-

puse să-i chinuie, o influenţă cu atît mai puternică cu cît le semăna mai puţin. Mantegna a fost osatura pe care cetatea fastuoasă a acoperit-o cu carne şi cu piele, şi peste care ea a aruncat decorul său puternic şi strălucirea cerului său. Pictura lui Crivelli, format şi el de către Squarcione,

77. Giovanni Bellini. Isus primeşte potirul (National Gallery, Londra).

pictură tristă, descărnată ca o bucată de lemn uscat, nu ne arată încă nimic, la drept vorbind, care să ne poată face să bănuim apropierea acelui freamăt de materie vie din care Giorgione, treizeci de ani mai tîrziu, va vedea născîndu-se o lume nouă. Dar Jacopo Bellini, care l-a iubit atît de mult pe Mantegna încît i-a dat-o pe fata lui, văzuse tremurînd purpura veneţiană în bazilica întunecată, în care fumul lumînărilor urcă precum un abur de sînge. Dubla influenţă a maestrului său

Gentile da Fabriano şi a ginerelui său Mantegna se va afirma în opera celor doi fii ai săi, pentru a atinge, o dată cu generaţia următoare, acordul în maturitate.

Giovanni Bellini a plecat de la Mantegna pentru a ajunge pînă la Giorgione. A trăit nouăzeci de ani, realizînd, în cursul vieţii sale chiar, marea mişcare dramatică ce le va permite pictorilor din Veneţia să refuze raţionalismul platonician şi să regăsească în dorinţa lor spiritul dionisiac al vechii

79

lumi, împovărat de un mileniu de dorinţe înăbuşite, încărcat de voluptăţi profunde şi de un optimism senzual acceptat de bună voie. Uscăciunea şi severitatea maestrului de la Mantua se vor îneca treptat în propria-i sensibilitate, ce sporeşte pe măsură ce secolul înaintează. A fost martorul permanent şi principalul actor al efortului hotărîtor prin care Veneţia s-a descoperit pe sine. Floren-

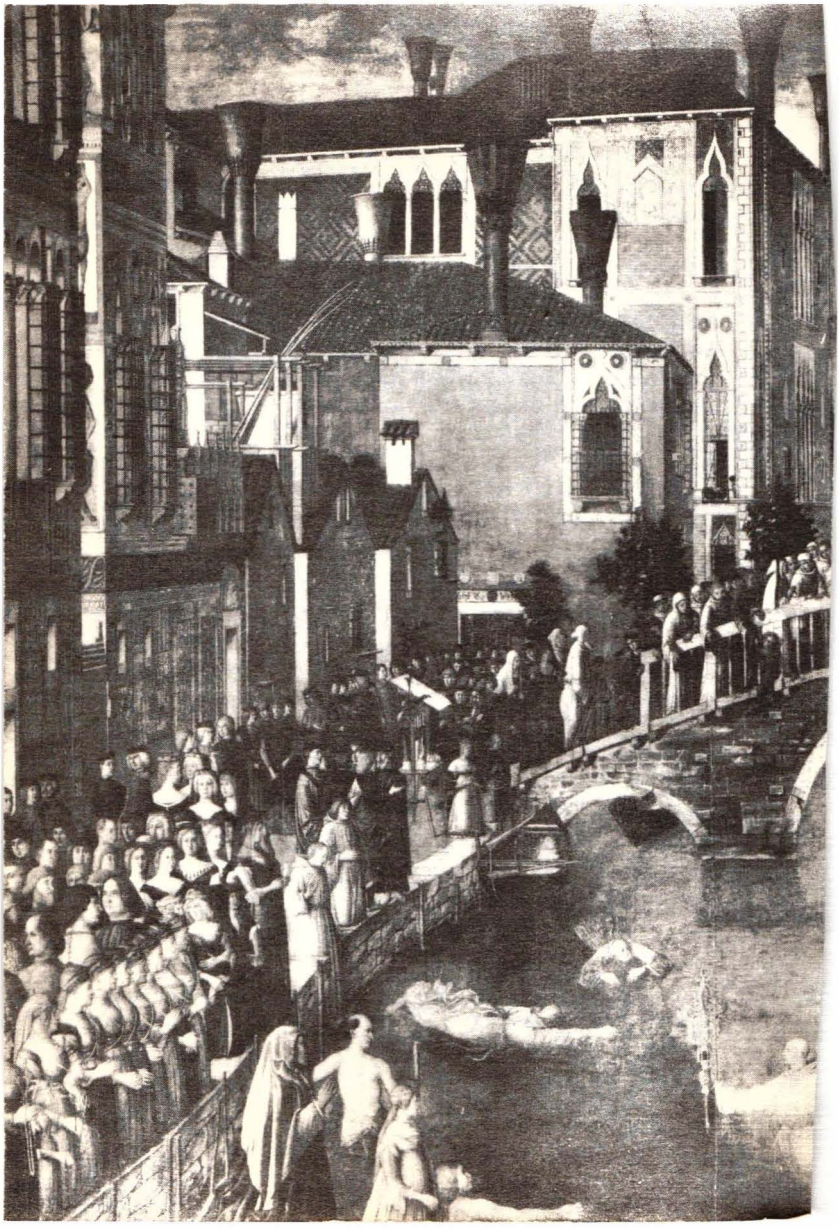
78. *Detaliu* la 77.
79. Giovanni Bellini. Portrete (Berlin).

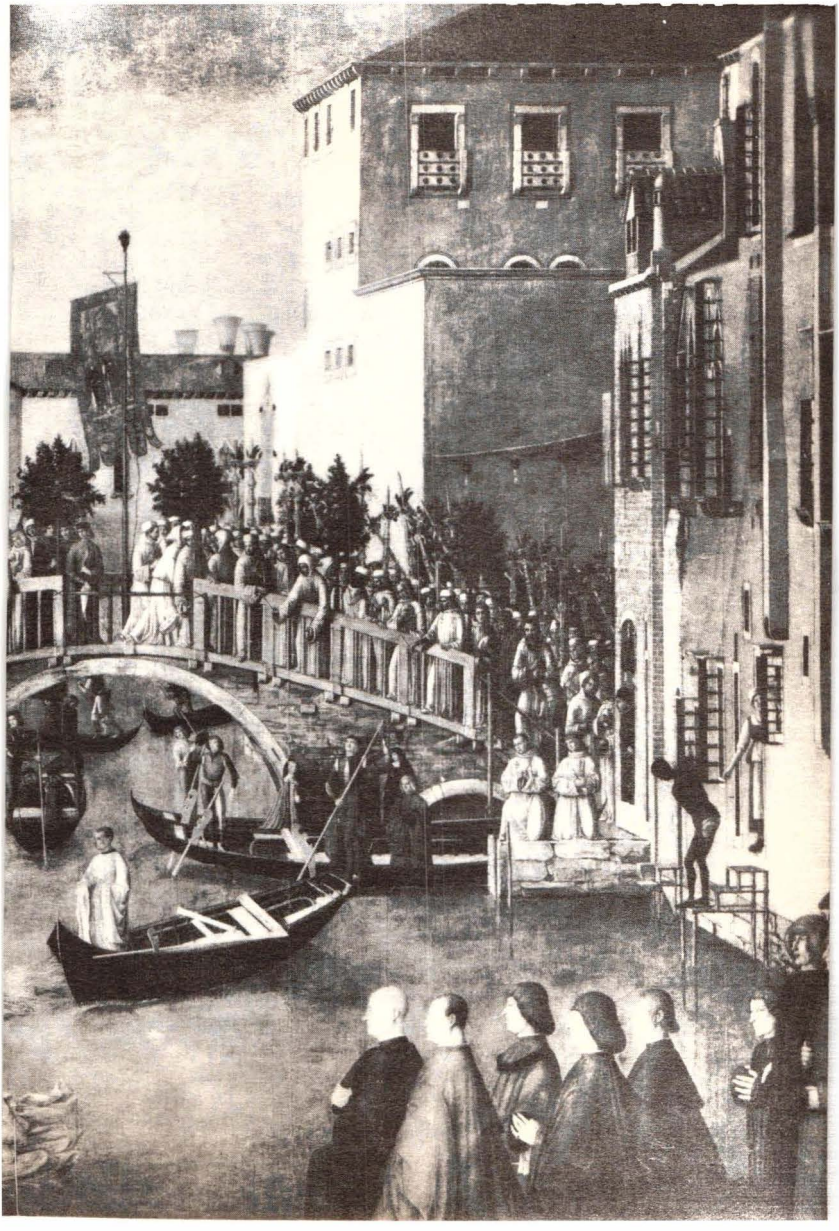
tinii căutau cu exasperare linia expresivă şi modeleul anatomic în momentul în care el realizase deja modeleul viu, marile suprafeţe simplificate care dau trupurilor întreaga lor plenitudine, soliditate şi greutate. Fără îndoială, ele nu fremătau încă sub acele unde de sînge de care tresare carnea lor cînd se întind la umbra copacilor, în faţa lui Giorgione sau a lui Tiţian. Cîteva urme ale ascetismului primitiv le puneau în evidenţă scheletul, le uscau pielea, le alungeau obrazul, de pe care suferinţa nu pierise cu totul. Dar toate erau stăpînite, mai ales Madona şi Pruncul înveşmîntaţi în acele tonuri de roşu şi de albastru suflate cu aur de care îşi vor aminti pictorii de mai tîrziu, de o linişte sufletească care a uitat de maternitatea chinuită, de vremurile nefericite şi de masacre, precum şi de demnitatea izvorîtă din funcţiile naturale acceptate fără rezistenţă şi îndeplinite fără remuşcare. Către sfîrşitul vieţii sale, adevărata lumină şi cerul Veneţiei, uneori marile păduri, pe care le va iubi Tiţian, pătrund în tablourile sale, iar peisajele cu contururi oarecum prea nete, de la începutul carierei sale, încep să-şi estompeze liniile, să se domolească, să respire profund. El întrezăreşte marea. Percepe fiorul lumii. A deplasat aproape cu totul terenul dramei şi dăruieşte spaţiului forma, pînă atunci pe jumătate prizoniera sentimentului moral. El defineşte primul ceea ce constituie însuşi fondul naturii Veneţiei, senzualismul ei universal.

Le fusese dat, de altfel, celor doi fii ai lui Jacopo, să le ofere marilor veneţieni elementele poemului. Giovanni căuta însăşi înflorirea formei în curentele care se năşteau din centrul ei şi o duceau

către exterior. Gentile îi aducea tot ceea ce era exterior pămîntului, cerul, străinii, Orientul întrevăzut şi simţit puternic într-o călătorie triumfală pe care a făcut-o la Constantinopole. În timp ce fraţii Vivarini din Murano, pictori duri şi virili din epoca militară, vedeau totuşi deja fluturînd stindarde de mătase peste defilări magnifice, Gentile privea Veneţia mai îndeaproape, faţadele ei vopsite, casele ei verzi şi roz, canalele ei greoaie, covoarele atîrnate pe balcoane, şi San Marco strălucind de aur, şi procesiunile solemne, în tonuri de negru pur ce străluceau alături de tonurile de un roşu aprins. Atmosfera lipseşte încă aproape cu desăvîrşire. O lumină blondă, cernută aproape uniform. Lazzaro Sebastiani nu va introduce decît ceva mai tîrziu armoniile sale aurii şi calde. O mulţime împodobită, dar imobilă şi simetrică, aşteptînd parcă pe cineva care s-o însufleţească. Va trebui ca imaginaţia cea mai poetică a picturii, poate alături de cea a lui Gozzoli, să rezume munca depusă de pictori, de la Gentile da Fabriano la Gentile Bellini, pentru a realiza acelaşi orientalism romantic din care Shakespeare îşi va lua materia inepuizabilă, torenţială, plină de mişcare, a dramelor sale ce nu se supun nici unei reguli. După ce Vittore Carpaccio a trecut prin lume, exista în leagănul gîndirii veneţiene şi altceva decît carnea, spaţiul şi culoarea : moartea, iubirea, voluptatea, o extraordinară înflăcărare de vis intraseră aici de-a valma, o dată cu legenda şi cu viaţa. O viziune feerică învăluia drapelele, zgomotul perlelor şi al aurului, speranţa, amintirea. Pictura

80. Gentile Bellini. Miracolul Sfintei Cruci (Academia din Veneţia).





era liberă să transpună toate cuceririle dorinței și ale iluziei în armoniile sale absolute.
Cînd confruntăm opera lui Carpaccio cu cea a celor doi frați Bellini, vedem parcă o prefigurare a puternicei trinități datorită căreia gloria Veneției a străbătut timpurile. Giovanni, Gentile, Carpaccio, sînt Tițian, Veronese și Tintoretto, un Tițian mai puțin radios, mai puțin de acord cu toate elementele vieții îmbrățișate simfonic, un Veronese mai timid și risipind cu mult mai puțin fast toate fabuloasele comori marine adunate în patru sau cinci secole de negoț și de victorii, un Tintoretto mai puțin furtunos, mai puțin tragic, dar la fel de pasionat și înzestrat cu o vervă atît de candidă, cu o imaginație atît de bogată și atît de proaspătă, încît sufletul marelui dramaturg, alături de al său, pare tulbure și suspect ca un fluviu otrăvit.
Ca orice adevărat primitiv, căci asta era încă, Carpaccio spunea tot ceea ce știa, în fiecare din pînzele lui. E adevărat că știa multe. Putem să-l iubim pentru anecdotă, căci e un povestitor minunat. Dar anecdotă, întotdeauna transfigurată și glorificată, întotdeauna pretext pentru decorație și pentru transpunere pictată, se pierde în sentimentul poetic care înalță și izbăvește totul. Marea este plină de bărci și de corăbii. Orașul este exact și nou ca și cel al lui Bellini, dar armonii mai întunecate îi anunță maturitatea. Printre înaltele lor arcade, paletele lasă să se vadă catarge cu stegulețe, lespezile multicolore ale marilor cheiuri pe care circulă în sus și în jos, prin fața corăbiilor ancorate, negustorii și mulțimea care se

81. Carpaccio. Curtezane în balcon (Museo civico Veneția).

plimbă. Şi, de asemeni, case cu faţadele mîncate de umezeală, rufe murdare întinse de la o casă la alta peste *riosurile* urît mirositoare, colcăiala uimitoare a cerşetorilor, a barcagiilor, a acrobaţilor, a scamatorilor şi a haimanalelor de tot felul. Pretutindeni, lume multă, pe străzi, pe scări, pe poduri, pe terase. Seniori şi doamne se plimbă, stau de vorbă, îşi dau importanţă, se prosternează în faţa prinţilor care primesc în aer liber. Palmieri cresc în Piete solitare, o cămilă neaşteptată se profilează la colţul unui chei, şi leul sfîntului Ieronim calcă cu adevărat pe lespezile din Piazzetta, tîrît de un îmblînzitor negru înconjurat de roiuri de ştrengari. Carpaccio pătrunde în mulţime, ascultă, flecăreşte, e toată ziua în stradă. Alămurile şi viorile fanfarei urlă şi scîrţîie, reclamele şarlatanilor, rostite pe nas, stîrnesc glume şi rîsete. Pictorul e în primele rînduri. Totul îl înveseleşte, dar dacă nu-l părăseşti din ochi, ştii de ce chipul său devine uneori serios. A văzut într-un colţ o figură ciudată, izolată, şi care îi reţine atenţia, un infirm, o bătrînă, un vrăjitor, o maimuţă îmbrăcată, un bufon, problema destinului se pune o dată cu urîţenia, sau cu răul, sau cu rînjetul diavolului, ivite la o cotitură a drumului mărginit de flori... Devine gînditor şi se îndepărtează, larma fanfarei scade. Femei prea fardate, cu părul de culoarea flacării, îi fac semn dintr-un balcon. Urcă. Iată-l printe căţei echivoci, maimuţe obscene, porumbei care gunguresc, tulburat de parfumurile dense şi de privirile strălucitoare. Cedează, îi este silă, se întristează, rătăceşte la întîmplare. Din stradă, priveşte pînă în fundul locuinţelor soli-

tare. Şi deodată se simte împăcat. Cînd vede fetiţe dormind în patul lor, le vizitează împreună cu zînele, şi pleacă pe vîrful picioarelor după ce a pus un minunat buchet de flori pe masă. Şi-a şi reluat locul în procesiuni şi la petreceri, printre episcopii îmbrăcaţi în roşu şi în aur. Ştie că fanfarele îi scot din case şi îi fac să se aplece la ferestre pe spectatorii al căror spectacol înseamnă totul pentru el. Apoi pleacă pe corăbii. Fuge către toate ţinuturile lumii. Ia parte la toate bătăliile. Îi urmează pînă la capătul pămîntului pe vitejii cavaleri creştini care vor înfrunta balaurul. Istoria, legenda, încă impregnată de o tulbure poezie gotică, viaţa, mereu neprevăzută, visul, cîte odată sîngeros, totul se ciocneşte în mulţimi precise, aproape imobile ca gesticulaţie, dar tîrîte de

82. Carpaccio. Plecarea ambasadorilor, *detaliu* (Academia din Veneţia).

sentimentul decorativ şi dramatic într-un lirism al culorii, în care sufletul Veneţiei izbucneşte cu atîta orgoliu ingenuu încît nici Tiţian, nici Tintoretto, nici Veronese, cînd îl vor exprima cu mijloace mai cuprinzătoare, nu-l vor simţi mai bine. Spirit fermecător, foarte italian, foarte oriental, întrucîtva barbar, întrucîtva nebun, străbătut de un suflu de libertate în care pîlpîie, în mii de imagini, ecoul miraculos al marilor călătorii care încep, presentimentul insulelor înmiresmate, al pădurilor pline cu păsări de aur, al populaţiilor necunoscute, al noilor constelaţii. Tonurile de albastru aproape negru al apelor stătute, pădurea de stindarde roşii, tonurile de roşu şi de verde unite printr-un strat uşor de aur, fanfara cerurilor, a mărilor, a edificiilor, a marilor rochii bogat împodobite, tonurile de albastru, de verde, de negru pe acompaniamentul profund şi susţinut al tonurilor de roşu izbucnesc în sonorităţi stinse care par a răsuna în trompetele heralzilor.

III

Ultimul dintre pictorii din familia Bellini îşi termina îndelungata-i muncă de pregătire tehnică şi de maturizare senzuală, iar Carpaccio aduna, într-un elan de vervă arzătoare, toate elementele decorative şi pitoreşti din care marii pictori se vor inspira timp de aproape un secol, în momentul în care puterea veneţiană, zdruncinată de cucerirea Constantinopolului, care îi închidea Orientul, şi de descoperirile maritime, care deplasau centrul

comercial al planetei, se strîngea în ea însăşi, pentru a izbucni în profunzime în sufletul artiştilor ei. Veneţia era ca o fiinţă plină de forţă şi de sănătate, căreia nevoia de a-şi organiza viaţa împotriva atacurilor neîncetate ale unui mediu dificil şi ale unor specii pe jumătate barbare nu i-a lăsat timpul să cunoască voluptatea. Dar de îndată ce a gustat din ea, i s-a lăsat pradă fără măsură, cu toate simţurile-i atît de bogate în dorinţe şi în energii acumulate. Din care pricină a şi murit, precum acele animale prea vii, pe care actul fecundării le ucide. Moartea ei a transmis viitorului, preschimbate în bogăţii profunde, bogăţiile exterioare pe care le-a adunat timp de şase sute de ani.

Giorgione, Palma, Lorenzo Lotto, Bonifazio, Basaiti, Pordenone, Sebastiano del Piombo, Tiţian, toţi elevi sau discipoli ai lui Giovanni, vin împreună pentru a culege fructele sub care se încovoaie ramurile, şi pentru a celebra, într-o beţie picturală nicăieri atinsă, reabilitarea naturii materiale, la care omul este întotdeauna silit să se întoarcă după ce a rătăcit prea multă vreme în frumosul pustiu al ideii pure, şi totodată agonia apoteotică a senzualităţii, a cărei legendă îi fusese lăsată moştenire de către lumea veche. Din acea clipă, ca nişte roade ale pămîntului revărsîndu-se de-a valma din coşurile prea pline şi răspîndindu-se pe drumuri în ritmul paşilor celor care le poartă, tablourile şi frescele vor răspîndi în palate, pe ziduri, în biserici — aici la fel şi chiar mai mult ca în altă parte — povestea festinurilor şi a serbărilor, a dansurilor, a concertelor în marile decoruri mira-

culoase, adîncimea cerurilor, a pădurilor, a izvoarelor, freamătul cărnii goale, caldă de aşteptarea sau de împlinirea dragostei.

Unitatea de sentiment, de acţiune, de mediu, de viaţă era atît de mare încît unul singur dintre pictorii acelei vremi poate să-i definească aproape pe toţi. Tiţian cuprinde Veneţia întreagă, de la fraţii Bellini la Veronese, şi chiar la Tiepolo. Dar regăsim mai mult decît o prefigurare a lui Tiţian în Giorgione, născut în acelaşi an cu el, mort mai bine de şaizeci de ani înainte de el, şi dacă piosul, şi blîndul, şi discretul Lorenzo Lotto, care, înaintea lui Veronese, a văzut cernîndu-se peste culoarea lui fina cenuşă de Veneţia, a luat doar cîteva răsfrîngeri de suprafaţă de la cel mai mare dintre pictorii ei, apoi Palma şi Sebastiano del Piombo, Basaiti şi Bonifazio însuşi, şi pînă şi severul Pordenone, care a fost rivalul său oficial, seamănă cu Tiţian. Ei posedă cu toţii, în mai mică măsură şi fiind mai puţin personali, cele mai multe dintre calităţile lui profunde. De altfel, nu se sfiau să împrumute unii de la alţii idei şi imagini. Trăiau din schimburi continui, ca şi populaţiile şi ca şi atmosfera oraşului lor. Artistul se înconjoară de ziduri doar în perioadele de anemie naţională. Cînd viaţa are o asemenea exuberanţă, ea nu-şi dă seama de împrumuturile pe care le face. Lianele pădurilor tropicale nu împiedică arborii, ale căror ramuri le întreţes, să crească în sus şi pe lături. La toţi contemporanii lui Tiţian întîlnim aceeaşi abundenţă, aceeaşi putere nestăvilită şi calmă, care transpune elementele universului într-o ordine generalizatoare şi lirică, şi care scaldă viaţa şi spaţiul în care se

mișcă în aurul chihlimbariu din adîncul căruia se înalță un abur roșu.

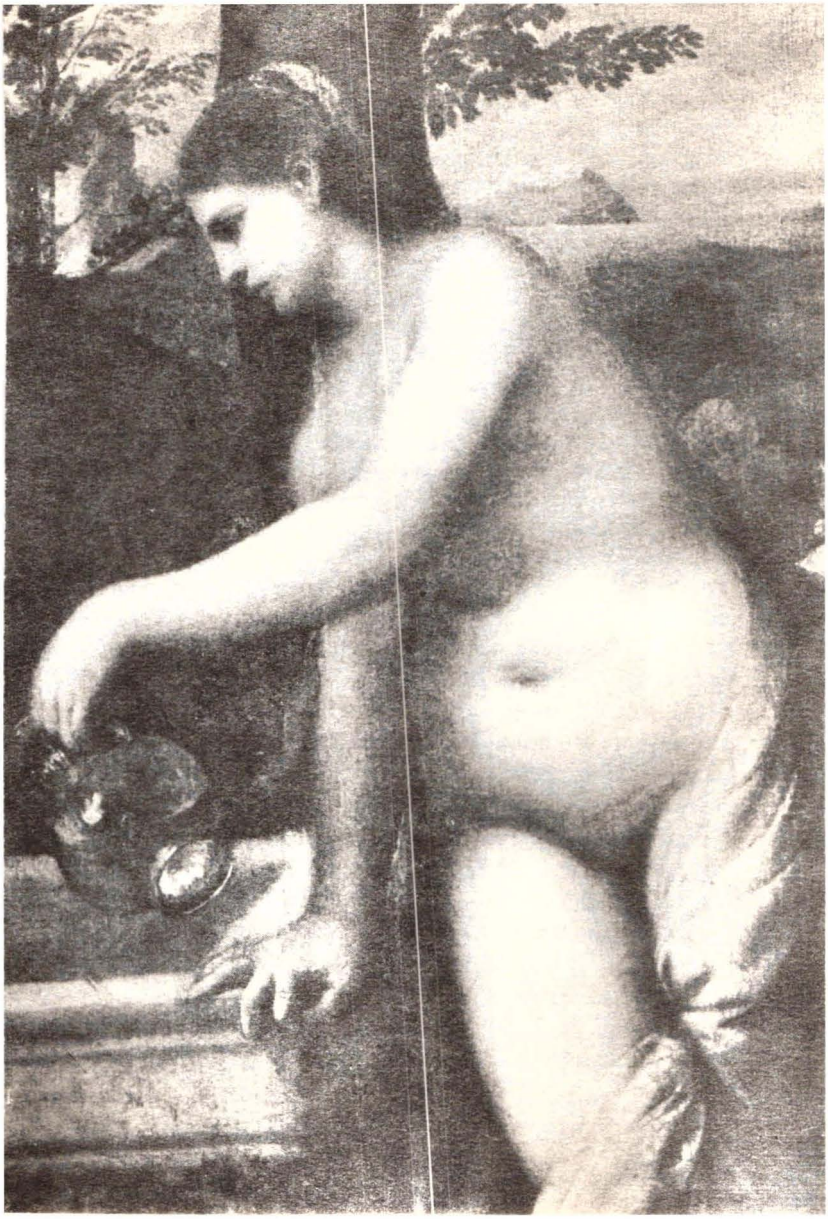
Concertul cîmpenesc este momentul hotărîtor al marii picturi, și Tițian de aici va porni. Simfonia se naște și crește dintr-o dată, undele ei se caută și se întrepătrund, tot sîngele Veneției s-a concentrat într-o singură inimă, o inimă caldă, care bate regulat și calm, și care împarte viață, cu minunata putere a tot ceea ce e stăpîn pe sine. O lume ce avea să moară afirmă pentru prima dată, prin toate mijloacele sale, imortalitatea dorinței, a muzicii și a inteligenței, asociindu-le naturii imuabile care se oferă să le justifice. Forțele de fecundare se reculeg aici în așteptarea profundă a deplinei maturități. Cu Giorgione începe toamna venețiană, splendoarea grea, sonoritatea anotimpurilor în care fructele par a concentra flacăra și căldura solară, în care purpura lor translucidă abia oprește lumina, în care seara are culoarea arămii, în care femeile, înflorind sub primele mîngîieri, mai grele de primele maternități, ar trebui să pună pe carnea lor mari coliere de chihlimbar. Pielea lor aurie e aproape întunecată, ca și cum sîngele care o hrănește ar fi primit prin ea sărutul tuturor zilelor fierbinți care au răsărit peste lume de cînd lumea cunoaște voluptatea. Și totuși, în peisajele profunde în inima cărora stau culcate, în peisajele albastre ce se pierd în depărtare, trupul lor capătă o strălucire regală, de parcă ar fi un soare viu care răspîndește, peste colibele roșiatice și peste arborii grupați cu noblețe, o lumină atît de caldă și atît de îmbelșugată încît pare a nu da voie iernii să renască și nopții să cadă. Abia dacă îl cunoaș-

tem pe Giorgione, abia dacă putem afirma autenticitatea a trei sau patru opere ale sale, şi totuşi nu ni le putem imagina altfel decît scăldate în atmosfera unei după-amieze de sfîrşit de vară, cînd lumina imobilă se adună în umbra înăbuşitoare, cînd vîntul pare că nu se porneşte decît pentru a ne face să simţim parfumuri pînă atunci materializate. Poate că a făcut bine că a murit tînăr, lăsînd geniului mai stăruitor şi mai sever al lui Tiţian timpul de a deveni cu adevărat stăpîn pe sine. E o pictură îmbătătoare ca un vin prea gros.

S-a spus despre ea, despre cea a lui Tiţian mai ales, despre cea a lui Veronese şi a tuturor pictorilor din Veneţia, cu excepţia lui Tintoretto poate, că e pe deplin obiectivă, că nu spune niciodată părerea artistului despre sensul şi despre morala lumii. Depinde ce înţelegem prin asta. Orice artist pentru care forma nu-i decît un mijloc de a traduce idei pure, fie că el se numeşte Giotto, Da

83

83 Giorgione. Concertul cîmpenesc (Muzeul Luvru)
84. *Detaliu* la 83.



Vinci sau Michelangelo, posedă în cel mai înalt grad simțul realității vii, pe care o încorporează propriei sale substanțe, după ce a trăit-o cu pasiune. Oricare dintre cei pentru care forma este un scop, fie că el se numește Tițian, Rubens sau chiar Velázquez, încetează de a mai fi obiectiv în momentul în care a sfîrșit cu strînsul materialelor operei și începe să le transpună pe toate într-o realitate imaginară care-i va defini spiritul. Toate limbajele pe care le vorbim, pictura ca și celelalte, simbolizează gîndirea noastră, și fie că ea acceptă sau nu acceptă lumea, lumea pe care o exprimă va trăi dacă gîndirea noastră este vie, gîndirea noastră va trăi dacă lumea care o exprimă a fost pătrunsă de ea. Michelangelo și Tițian, plecați fără îndoială din două orizonturi opuse, se întîlnesc la jumătatea drumului.

În grupul marilor venețieni de la începutul epocii eroice, Tițian este, de altfel, prin marile sale compoziții, nudurile sale, peisajele, portretele sale, cel care intervine cel mai mult în natură pentru a o concentra pe spațiul strîmt al pînzei, după ce a coordonat, supunîndu-le propriei lui dorințe toate elementele formale, colorate, luminoase și sentimentale prin care ea se impune iubirii lui. Palma Vecchio, atît de magnific, cu femeile sale masive cu părul blond, se lasă în voia beției de a picta trupuri goale și stofe, el nu are acel ritm, vast ca sensibilitatea și totodată riguros ca rațiunea, prin care Tițian ne împărtășește gîndirea lui. Sebastiano del Piombo, care trăiește mai bine de treizeci de ani la Roma, e copleșit de maeștrii școlii de aici. Superb pictor greoi și de o sumbră stră-

lucire, de altfel, prin femeile sale brune cu privirea calmă, cu mari trupuri grele şi pline, aproape animalice, în care ceva din imensa circulaţie a vieţii, pe care Veneţia o va descoperi în natură, pătrunde în muşchii puternici, în piepturi, în şolduri, în braţe, în coapse, ca şi cum volumul roman ar fi prea strîmt pentru a o cuprinde, lăsînd-o să se reverse de pretutindeni. Dominat însă de Rafael, căruia îi revelă în schimb elementele veneţiene de care acesta avea nevoie pentru a sintetiza Italia, şi mai ales de Michelangelo, pe care îl va imita prea adesea. Giorgione a murit, Lorenzo Lotto dispare învăluit în melancolia sa discretă, Pordenone, Basaiti, Bonifazio rămîn pe al doilea plan. Tiţian va umple un secol întreg, va rezuma toată întinderea, toată durata Veneţiei, îi va sili pe Tintoretto şi pe Veronese să se descopere pe ei înşişi, va domina Europa prin operele pe care le va răspîndi pretutindeni pe urmele armatelor lui Carol Quintul, va defini pentru totdeauna limbajul picturii, va proiecta asupra viitorului umbrele lui Rubens, Rembrandt, Velázquez, Poussin, Watteau, Delacroix, ale peisagiştilor moderni, şi va justifica, prin ultimele sale opere, îndrăznelile artiştilor din vremea noastră.

IV

Tiţian a pictat viaţa universală. Cînd îi ascultă vocile, pare nepăsător. Toate pătrund în el cu drepturi egale, trupurile copiilor, carnea femeilor, fi-

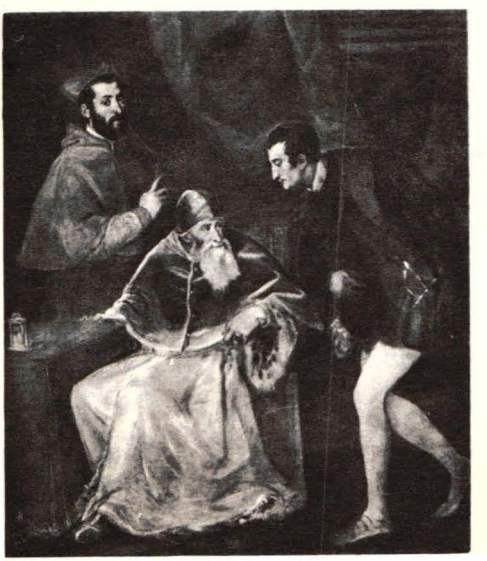
gurile virile, costumele fastuoase sau sobre, edificiile, pămîntul cu copacii şi cu florile sale, marea, cerul şi toţi atomii rătăcitori prin care marea şi cerul îşi combină neîncetat forţele. Entuziasmul creator îl înalţă atît de sus, încît seninătatea nu-l părăseşte nici cînd toată această lume, asimilată şi recreată conform unei noi ordini, iese din el în unde din ce în ce mai lungi şi mai largi. Totul se organizează în simfonii în care tot ce este omenesc răsună neîntrerupt în tot ce trăieşte doar o viaţă instinctivă şi obscură, în care tot ce este material introduce în formele omeneşti o eternitate confuză.

La Veneţia nu mai vezi creste profilîndu-se pe diamantul atmosferei, nu mai vezi linii imperioase conturînd pe cer colinele şi terasele etajate. Te întîmpină doar spaţiul, în care lucrurile tremură, se combină şi se disociază, doar o lume de răsfrîngeri pe care le modifică, le intervertesc, le suprimă, le multiplică ceasul zilei şi anotimpurile, un opal mişcător în care irizările luminii, prin pulberea de apă, îţi interzic să defineşti culorile şi liniile, făcînd să apară formele înseşi, ca pe nişte obiecte tranzitorii care se nasc neîncetat din materia în mişcare, pentru a se întoarce şi a se topi iar în ea, înainte de a se naşte din nou. Pe palatele de un brun auriu, sau de culoarea purpurii, sau acoperite cu cruste mucegăite de aur, toate culorile prismei se trezesc, pălesc, renasc, se prelungesc în dîre groase, o dată cu contururile tremurătoare ale pietrelor, în apa groasă în care fermentaţia materiilor organice rostogoleşte fosforescenţe. Oglinda mării are răsfrîngeri în aburii ce se înalţă

85. Tiţian. Cele trei Graţii, *detaliu* (Galeria Borghese, Roma).

din ea sub ploaia de raze, şi cînd ei trec în nori groşi pe deasupra canalelor sclipitoare, cerul le trimite înapoi umbrele verzui, reflectînd fantoma aeriană a apelor lucitoare, în care clipocitul valurilor amestecă tonurile de albastru ca peruzeaua şi de vermilion, tonurile de verde, de galben auriu, de roşu, portocaliul faţadelor împodobite cu drapele şi al cortegiilor de gondole.

Toată pictura lui Tiţian este aici, şi după ea toată pictura Veneţiei, şi după pictura Veneţiei toate picturile vii ce vor vedea culorile întrepătrunzîndu-se, reflexele jucînd pe suprafeţe, umbrele transparente colorîndu-se, un ton nerepetîndu-se niciodată identic cu el însuşi, ci impunîndu-şi dominaţia prin rapeluri discrete care trezesc în ochi vibraţii învecinate, viaţa luminoasă a lumii alcătuind o



simfonie spontană în a cărei substanţă nu se va naşte nici o palpitaţie a cărei cauză să nu poată fi aflată şi al cărui efect să nu poată fi căutat în toată întinderea sa. Fără îndoială, disciplina acceptată a operei lui Mantegna, mai tîrziu influenţa Romei şi mai ales senzualitatea care îi duce şi îi conduce în mod necesar la descoperirea formei, forma plină şi circulară pe care artistul o află întotdeauna la capătul tuturor investigaţiilor plastice, i-a făcut pe pictorii din Veneţia să presimtă că totul gravitează în jurul volumelor, singurele capabile să ne dea o imagine durabilă şi solidă a universului sensibil. Dar veneţienii n-au ajuns niciodată la expresia sculpturală, şi Sansovino, sculptorul lor, care venea totuşi din Florenţa, a căpătat chiar, la ei, o concepţie despre formă relativ nuanţată, fluctuantă şi largă care o apropia de pictura lor. Tiţian se opreşte întotdeauna în clipa în care, la limita masei care se roteşte în faţa lui, pierzîndu-se în planurile îndepărtate, vede tremurînd mîngîierea atmosferei care o uneşte, gradînd valorile, cu volumele pădurilor, norilor, munţilor zăriţi în depărtare. Linia a dispărut. Petele degradate evocă îndeajuns forma pentru a o face să participe la viaţa întregului spaţiu. Astfel, continuitatea, care face ca o operă să fie vie, nu mai sălăşluieşte în acel instinct interior de solidaritate socială care stabileşte, la artiştii din Evul Mediu, legături nevăzute între lucruri, ea nu mai sălăşluieşte nici în arabescul intelectual care mai curînd o defineşte spiritului decît o dezvăluie simţurilor, ci în dependenţa reciprocă a tuturor elementelor lumii, formele, liniile, culorile, aerul care le uneşte iar dacă senti-

86. Tiţian. Papa Paul III şi nepoţii săi (Muzeul din Neapole).

mentul moral, la veneţieni, pare să dispară din viaţă, în locul lui ţîşneşte în schimb, într-o explozie irezistibilă, sentimentul senzual al întregului trup al naturii, uitat de creştini. Tiţian nu numai că interzice păcatului originar să depăşească frontierele simbolice în care Michelangelo îl închisese din nou, ci, introducînd într-o unitate superioară complexitatea infinită a tuturor raporturilor a căror înlănţuire logică face ca universul

87

să fie armonios şi viu, el duce pînă la capăt opera lui Masaccio, o completează pe cea a lui Bellini, o consacră pe cea a lui Giorgione şi, înainte de Rabelais, înainte de Shakespeare, înainte de Rubens, înainte de Velázquez şi de Rembrandt, şi cu mult înainte de compozitorii germani, anunţă spiritul modern. El a creat simfonia. Este părintele picturii. Firea aristocratică pe care o moştenea de la strămoşii săi nobili se călise în forţa elementară a ţi-

88

87. Tiţian, Păcatul originar (Muzeul Prado).
88. Tiţian. Diana şi Acteon (Muzeul Prado).

nutului unde se născuse, la poalele Alpilor tirolezi, printre lacurile şi pădurile de fagi deasupra cărora se înalţă meterezul trandafiriu al Dolomiţilor. Cima da Conegliano avusese înaintea ochilor aceleaşi peisaje cu munţi, cu ceruri transparente, cu ape albastre în care dorm siluetele fortăreţelor, şi cînd picta delicatele sale tablouri pentru altar, ale căror figuri încremenite ne duc mai puţin cu gîndul la maestrul său Giovanni Bellini,

89

decît la Mantegna, el nu urmărea în sinea lui decît cadrul subtil, aerian şi poetic pe care vroia să li-l dea. Tiţian, care era cu mai puţin de douăzeci de ani mai tînăr decît el, l-a cunoscut, desigur, l-a studiat, a căutat în opera lui confirmarea propriilor sale presentimente. Mai tîrziu, de fiecare dată cînd a ieşit din Veneţia — şi a ieşit des, mai ales

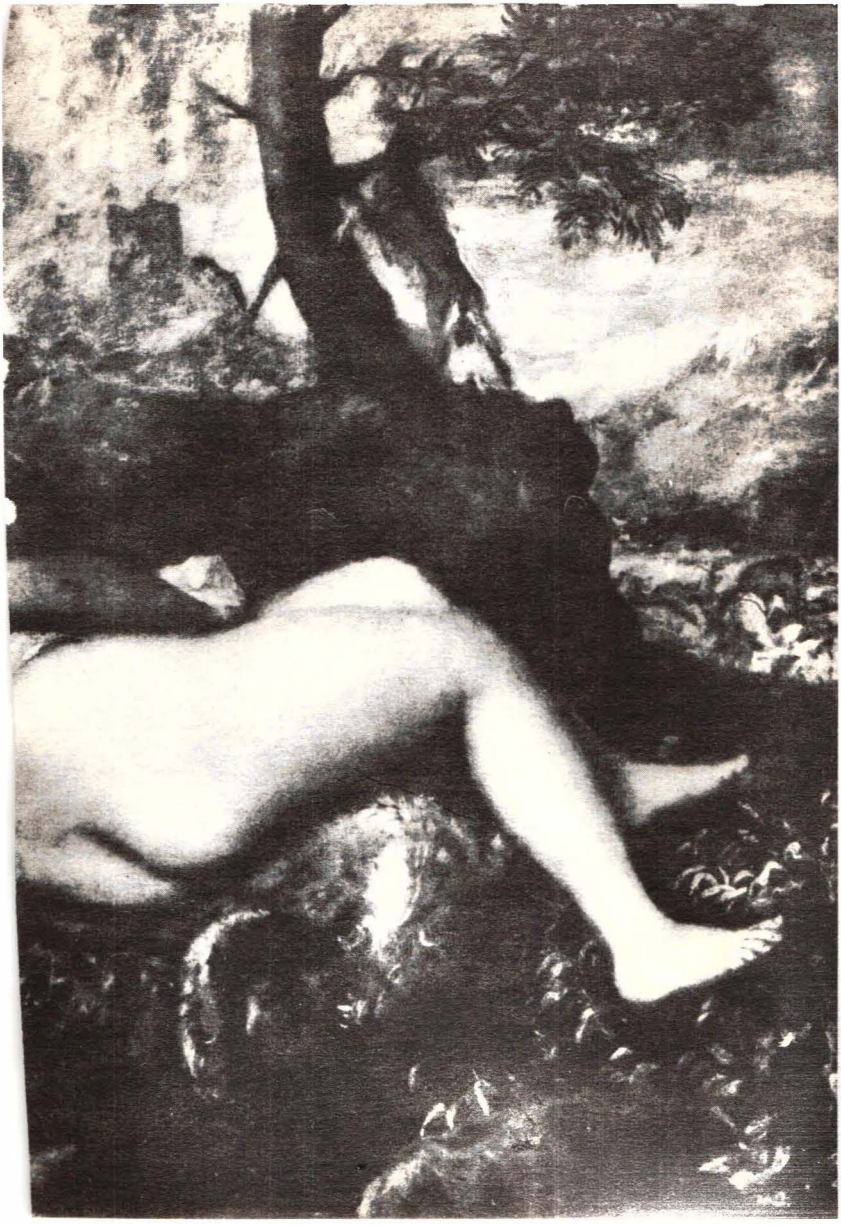
89, Cima da Conegliano. Fecioara şi Pruncul, *detaliu* (National Galery, Londra).

după coborîrea lui Carol Quintul în Italia —, ducînd în suflet spaţiul său tremurător de vibraţii moleculare, şi cînd a întîlnit în drum lacurile, pădurile, cîmpiile presărate cu colibe scunde şi cu pîlcuri de stejari verzi, a simţit, aşa cum nimeni nici măcar nu o bănuise înaintea lui, poezia confuză a pămîntului.

Din acea clipă, acompaniamentul spaţiilor a învăluit în undele sale poemele păgîne ce se revărsau din el, se răspîndeau în mari trupuri strălucitoare de flacără arămie, în fructe care se rostogoleau din coşuri, în freamăte de tamburine şi de ţimbale, în după amiezile de furtună cînd Dionisos şi cortegiul său de fauni şi de bacante goale ţîşnesc, cu mari ţipete, din pădurile dese. Oamenii din acele timpuri, evadaţi din lumea creştină, aveau asemenea rezerve de iubire, încît pasiunile lor se desfăşurau fără grabă şi fără întoarcere asupra lor însele, şi fără să-şi piardă din putere, cu siguranţa liniştită a stihiilor.

În timp ce bacanala urlă, în timp ce voluptatea îşi amestecă răsuflarea gîfîitoare cu mieunatul panterelor, pămîntul respiră ca un piept. Pe cer se tîrăsc nori joşi încărcaţi cu efluvii magnetice, aburi albaştri se înalţă ca o sudoare, o sevă subterană circulă în pămînt, umflă crîngurile negre în care perechile goale şi înlănţuite lucesc ca aurul roşcat, presară o spumă albă pe suprafaţa rîurilor. Dar numai o dată cu Tintoretto drama omenească va răsuna pînă la marginile cerului în fulgere, în nouri tragici, în scăpărări purpurii. Aici, spaţiul nu ştie dacă furtunile sale irită nervii bărbaţilor şi ai femeilor, bărbaţii şi femeile nu ştiu că participă la simfo-

90. Tiţian. Nimfă şi păstor (Viena).

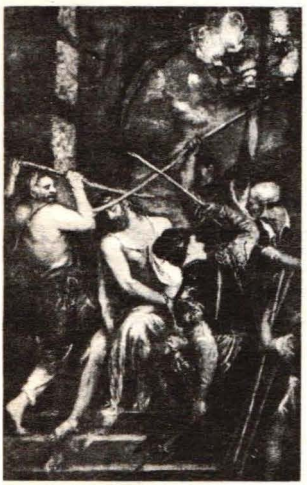


niile indiferente, în care geamătul instinctelor primare nu e decît o notă asociată la zvonul crîngurilor obscure, la murmurul fîntînilor, la boarea de aer cald care mînă norii, la behăitul îndepărtat al turmelor coborînd pe pajiştile povîrnite, la marea tăcere a cîmpiilor ce se pierd în aburul zilelor de vară. Frumoasele trupuri pline pe care curtezanele din Veneţia şi le etalau pentru el pe paturi adînci, nepăstrînd decît un colier la gît sau o ramură de trandafir în palmă, sau pe care el le culca sub arbori în faţa unui faun îngenuncheat, străluceau de aceeaşi seninătate de care strălucea şi pămîntul pentru pictor. Aşteptau. Dragostea era pentru ele o funcţie acceptată cu simplitate, plină de o beţie liniştită, fără nelinişte sau remuşcări. Aveau ochii calmi ai animalelor domestice, în care pluteau cu luciri roşcate reflexele şuviţelor de păr grele şi ale spaţiului grav care le învăluia în nuanţe de chihlimbar. Pieptul lor se înălţa şi cobora fără grabă, pîntecele le era străbătut de unde musculare care se pierdeau în unghiul de umbră al marilor coapse apropiate. Penelul lui Tiţian aduna atmosfera materială, frămîntîndu-le cu substanţa solului, cu carnea fructelor, cu sucul stejarilor. Amesteca în toate acea purpură vinoasă muiată în aur ce constituie parcă fundalul triumfal al apoteozelor veneţiene, care apasă pe umerii episcopilor în penumbra înflăcărată a bisericilor, colorează hlamidele dogilor, se desfăşoară din înaltul catargelor şi al balcoanelor şi pluteşte în urma gondolelor, şiroieşte pe faţade, însîngerează pereţii şi duşumelele sălilor Palatului ducal, ca şi cum ar urca prin porii pietrei subteranelor în care erau

executate sentinţele Consiliului celor Zece, invadează apusurile de soare, tremură în răsfrîngerile lanternelor în serile de sărbătoare pe apă, şi pe care pînzele corăbiilor o lasă în urma lor pe mare. Tiţian afla în această purpură sumbră, luminată de sclipiri aurii, muiată în foc şi în pucioasă, o puternică atmosferă tragică, cînd abandona acel impasibil idealism senzual care a reprezentat voinţa dominantă a acţiunii sale, pentru a intra în drama umană cu hotărîrea şi vigoarea de care numai un mare spirit este în stare, un spirit care s-a înnobilat cu fiecare zi, pînă în pragul celui de al o sutălea an al său. Această lumină sîngerie răspîndită de torţele tremurătoare l-a scos din umbra în care este chinuit de călăi pe acel cumplit *Christ cu cununa de spini,* pictat de el, ca şi tabloul său *Pietà,* una dintre operele cele mai funebre şi cele mai umane ale picturii, la mai bine de nouăzeci şi cinci de ani, şi în care tresare încă de pe acum geniul lui Rembrandt. Ea se înalţă o dată cu zorile şi stropeşte armura de fier negru a lui Carol Quintul, care iese dintr-o pădure neagră, cu reflexe roşii pe faţa lividă, pe un cal negru cu hăţuri roşii — înspăimîntătoare simfonie ucigaşă, pictată cu întuneric şi cu sînge.

Au existat astfel în el două direcţii care porneau dintr-un centru comun de receptivitate nelimitată şi de acceptare a vieţii, organizîndu-se în vaste poeme senzuale sau scrutînd lumea morală cu o cruzime la fel de impasibilă pe cît de impasibil părea a fi lirismul său. Nu există portrete, nici în Italia, nici altundeva, care să le depăşească pe ale sale. Ele posedă acea putere de a defini

caracterele datorită căreia florentinii, Donatello, Andrea del Castagno, Verrocchio, Ghirlandajo, Filippino Lippi, Botticelli uneori, Benvenuto chiar, au făurit acele efigii atît de cumplite, de concentrate, de nervoase, de frenetice, tăiate parcă în pasiune. Dar ele au o amploare decorativă şi sînt lucrate cu o pătrundere liniştită pe care Florenţa nu le-a cunoscut. Tiţian ignoră febra care-i mistuia pe pictorii săi. El poate descrie cu o sinceritate atît de intransigentă încît cezarii şi papii săi au cranii deformate, măşti atrofiate, maxilare bestiale, o expresie hidoasă şi josnică, el poate de-



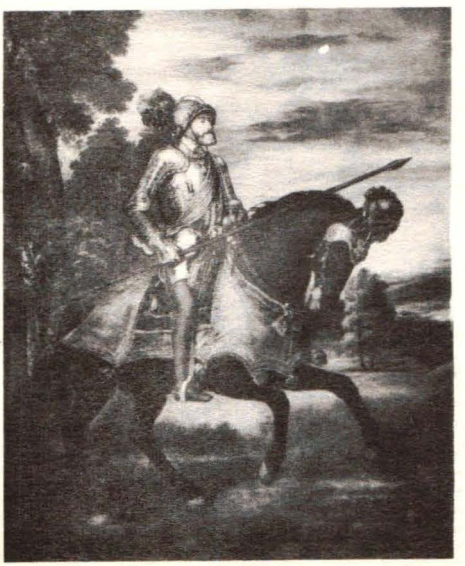
91

92

91. Tiţian. Christos încununat cu spini (Pinacoteca, München).

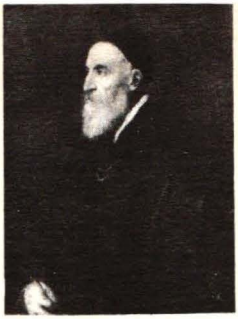
92. Tiţian. Pietà (Veneţia, Academia).

scrie acele siluete îmbrăcate în negru, acele mîini musculoase, crispate pe mînerul săbiei, acele feţe palide cu ochi sălbatici, pe toţi acei oameni violenţi făcuţi pentru crimă aşa cum femeile sînt făcute pentru dragoste. Este epoca în care Italia este stăpînită de Condottiere, în care Machiavelli scrie *Principele*. Capetele lui Tiţian o rezumă pe de-a-ntregul, de la portetele pline de cruzime ale acelui Antonello da Messina care adusese în Veneţia pictura în ulei a flamanzilor, şi de la feţele uscăţive ale lui Giovanni Bellini, pînă la largile efigii molatice ale frumosului pictor Paris Bor-



93

93. Tiţian. Carol Quintul la Mühlberg (Muzeul Prado).



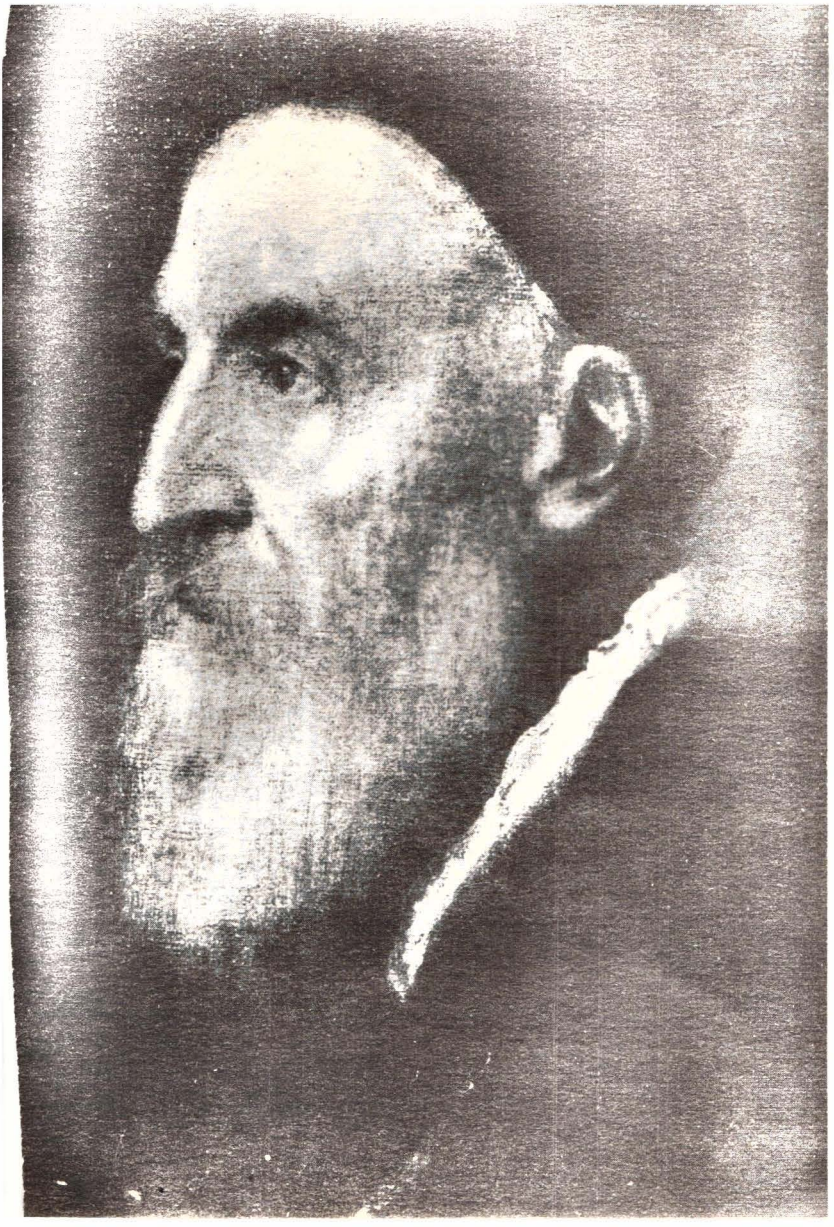
94

done, pînă la marile figuri de dogi care au fixat pentru o clipă viziunea dezordonată, fastuoasă și brutală a lui Tintoretto.

V

Între Tintoretto și Tițian, care se aseamănă atît de mult încă de la prima privire, după cum și Veronese le seamănă, după cum seamănă între ei toți venețienii cînd ochiul se lasă orbit de toate acele îngrămădiri de forme, rînd pe rînd strălucitoare sau întunecate în sorii însîngerați ai orizonturilor maritime, există totuși, chiar dacă expresia lor comportă adesea aceleași imagini și aceleași sonorități, aproape un antagonism sufletesc. Doi italieni, doi venețieni, dintre care unul ar fi tot-

94. Tițian. Autoportret (Muzeul Prado).
95. Detaliu la 94.



odată şi grec, celălalt totodată şi hindus. La unul, în ciuda măreţiei creaţiilor sale, o atmosferă simplă, sobră, un ritm de care abundenţa ascultă precum un fluviu de sînge ascultă de inimă, voinţa, ţîşnind din aceleaşi izvoare cu sensibilitatea, s-a înălţat pe acelaşi plan cu ea fără efort. La celălalt, orgia, un ritm gîfîitor şi chinuit ca ritmul unui element care şi-a rupt propriile-i zăgazuri, o voinţă mereu încordată pentru a rezista înfricoşătorului şi neobositului asalt al celei mai senzuale naturi din cîte au existat, fără îndoială, vreodată în arta occidentală, voinţă mereu învinsă şi răsucindu-se ca un pai în vijelie. Un torent de pucioasă şi de lavă după erupţia regulată a toamnelor, a primăverilor şi a verilor. E un Michelangelo pe dos. Îl văzuse, ar fi vrut să-i semene. „Culoarea lui Tiţian şi desenul lui Michelangelo", spunea el. N-a fost niciodată nici unul, nici celălalt. N-a fost niciodată pe deplin stăpîn pe sine însuşi, şi lucrul care ne uimeşte la el este perpetua sa înfrîngere, după cum Michelangelo ne subjugă prin perpetua sa victorie. A fost Tintoretto, şi asta e mult. E atît de mult încît şovăim pe pragul operei, o declarăm găunoasă şi lipsită de rigoare, din teama de a pătrunde în ea. A fost unul dintre miracolele artei, ceva tot atît de elegant ca şi forţa nudă şi tot atît de vulgar ca şi forţa care vrea să se înveşmînteze, „cel mai extraordinar creier, spune Vasari, pe care l-a avut vreodată pictura", un erou bestial.

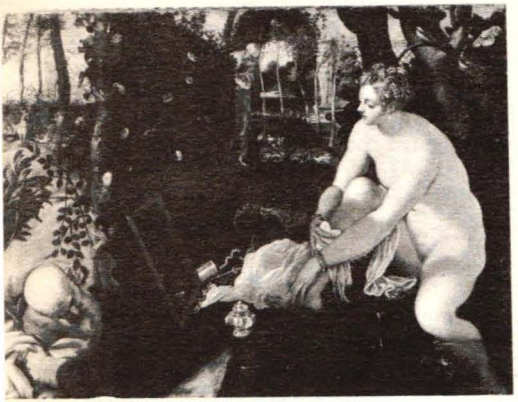
În istoria spiritului său există adîncuri obscure. Atîta forţă nu poate ţîşni decît dintr-un abis de senzualitate şi de chinuri. Viaţa sa pasională e tulbure. Ea e plină de tragediile tăcute sau bru-

tale ale unei inepuizabile dorinţe. Lucra la lumina lămpilor, punîndu-şi în mişcare mulţimile zbuciumate în umbra în care pîlpîie focuri. Era muzician. Îşi învăluia pictura într-un murmur de armonii sfîşietoare pe care violoncelul le smulgea bătăilor inimii sale. Era tîrît în furtuna simfonică ce se înălţa din toată această pictură îmbătătoare şi triumfală în care Veronese împletea vocea instrumentelor sonore pentru a da mai multă strălucire vieţii şi cerului. A trăit într-un vîrtej sinistru de viziuni colorate şi de senzaţii monstruoase care nu-i lăsau o clipă de odihnă.

A acoperit cu fresce şi cu pînze o sută de ziduri de biserici, de palate, de şcoli, de mănăstiri, adesea pe degeaba, doar pentru a-şi uşura sufletul. Era ca un vîrtej subteran, plin de flăcări, de pietre, de fum şi cu o gură prea strîmtă pentru a le lăsa să iasă. Toate ieşeau din el de-a valma şi se împrăştiau la întîmplare — crîmpeie zdrenţuite, ploaie de cenuşă şi de funingine, scîntei care se înălţau la zenit. Improviza epopei aşa cum alţii improvizează un madrigal. Aşa cum alţii mînuiesc fizionomiile şi gesturile prin culori şi volume, el mînuia, nu după voia minţii sale, ci după voia instinctelor sălbatice pe care i le impuneau simţurile, mulţimile, marea şi norii, prin lumină şi întuneric. Mulţimile, marea, norii erau voci care răspundeau furtunilor sale lăuntrice.

El nu are timp să încorporeze în zid, silindu-le să facă una cu el, formele sale înlănţuite, dislocate, luptînd sau prăbuşindu-se, unite în ciorchini sau deznodate, duse şi scuturate de la un capăt la celălalt al ideilor şi al sentimentelor, tî-

96



97

rîte în vîrtejul unui spirit mistuit de chinul fecundării. Avînd o structură puternică, a cărei execuţie grăbită îl face să sufere, dar pe care nu o poate împinge mai departe, fiind mereu azvîrlit înainte de imaginaţia sa în delir, le lasă să se topească pe el, ca praful şi nisipul spulberate de

96. Tintoretto. Moise salvat din apă (Muzeul Prado)
97. Suzana la baie (Viena).
98. *Detaliu* la **97.**

uragan. Arabescul italian pe care Tiţian îl introdusese în substanţa spaţiului plutea în vîrtejuri ca o ghirlandă sfărîmată, şi cînd izbutea să-i unească frînturile cu flacăra visului său, ea tîra în urmă-i asemenea mormane de forme înlănţuite încît dispărea sub ele. Dar ce însemnătate are aceasta ? Îl simţi în profunzimea vibrantă, în însuşi dinamismul acestei înlănţuiri. Gestul care ţîşneşte şi care loveşte, sau blestemă, sau imploră, are atîta elan, vine dinlăuntrul dramei cu o asemenea rigoare

încît tîrăşte după el drama însăşi, pe care, cu mintea, o cuprinzi din toate părţile. S-ar spune că pictorul exprimă, pe partea vizibilă a formelor, toate suprafeţele invizibile pe care liniile de forţă le fac să convergă către mîna, braţul, piciorul, torsul sau faţa în acţiune. Ca un atlet copleşit de valul unei materii organice confuze în care numai scăpărarea inteligenţei ar surprinde diferenţe şi ar indica direcţii, Tintoretto o îmbrăţişa dintr-o dată, în totalitatea ei, şi o răsucea cu o asemenea putere încît apărea brusc formulată, caracterizată, organizată din toate părţile în acelaşi timp. Se scufunda atît de adînc în materia Veneţiei încît nu i se mai vedea decît fruntea. Dar cu ce privire făcea să izvorască din acea materie viaţa ! El Greco a ţîşnit din tine ca o flacără, imn al *Paradisului,* concert de îngeri, capodoperă a simfoniei pictate în care subiectul nu apare, dar unde albastrul, argintiul, roşul, chihlimbariul şi auriul exaltă în sonorităţi cînd învălu ite, cînd triumfale, gloria spaţiului, a muzicii şi a ritmului etern, a universului aşa cum îi apare de acum înainte omului care i-a simţit prezenţa în inima sa.

Cînd spiritul se înalţă în vîrtejuri, aflăm unde arde focul. Tintoretto este cel mai veridic dintre toţi veneţienii. Lirismul său este strîns legat de pămînt. În el trăieşte, desigur, strălucitoarea Veneţie, Veneţia teatrală şi romantică a procesiunilor şi a Orientului, dar şi Veneţia trivială, portul meridional şi levantin în care culorile cu care sînt vopsite rochiile şi tapiţeriile triumfale sînt făcute din putreziciunea şi din zdrenţele care dospesc în

99. Tintoretto. Uciderea pruncilor, *detaliu* (Scuola San Rocco, Veneţia).

umezeală şi în soare. Casa tatălui lui Isus este un atelier de dulgher, mulţimea care urcă pe Golgota împreună cu El este mulţimea de pe cheiul Schiavonilor, iar învălmăşeala din ceasul răstignirii este o îngrămădeală populară. Unelte de muncă, pîine, cărnuri amestecate de-a valma cu coliere de perle sau de mărgean, cu oglinzi, cu piepteni de aur. Mirosul mulţimilor asudate, mirosul femeilor frumoase îl îmbată ca un amestec de otrăvuri. Lebăda care o mîngîie pe strălucitoarea Leda iese dintr-un coteţ de găini.

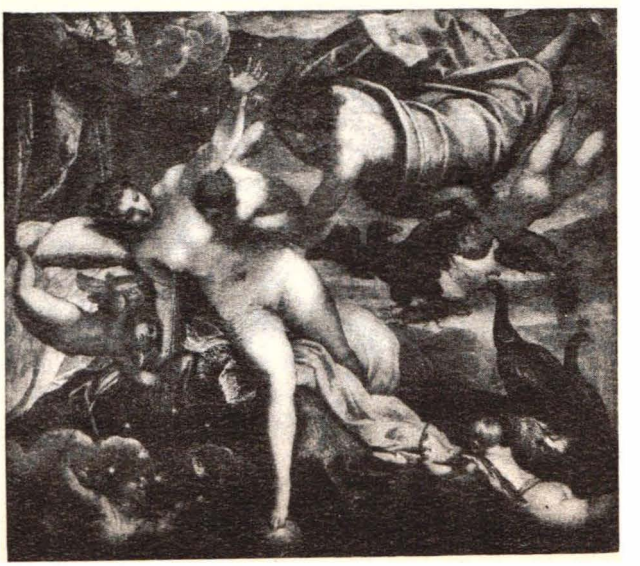
Istoria trăită zi de zi silea anacronismul să trăiască. Oamenii din acea vreme nu aveau răgazul să scotocească prin biblioteci. Şi apoi avem de-a face tot cu spiritul mediteranean. El nu se schimbă cu mult mai mult decît pămîntul şi lumina. Turbanele, veşmintele patriciene, animalele şi fructele miraculoase pătrundeau în palatele din Veneţia spre a întîlni aici neguţători italieni şi femei cu umerii goi, iar Orientul imobil pe care îl aduceau marinarii o dată cu mărfurile şi cu poveştirile lor, amesteca istoria sfîntă cu istoria vie, legenda păgînă cu adevărul senzual, în eternitatea clipei cuprinsă de geniul unui om. Tintoretto este istoricul cumplitei Republici.

Veneţia întunecată a zilelor de furtună şi a serilor, Veneţia cu lespezi şi ape negre cu răsfrîngeri sclipitoare de pucioasă dă viaţă tuturor acestor lucruri şi le dramatizează unindu-le cu sufletul lui. Există aici seninuri, mări de argint, ceruri avînd transparenţa diamantelor colorate, există mai ales mări nocturne, ceruri pe care norii sînt groşi şi vîscoşi ca nişte cheaguri de sînge. Există

100. Tintoretto. Calea lactee (National Gallery, Londra).

portocaliul şi arămiul sinistru pe care Tiţian nu le-a văzut decît la sfîrşitul vieţii sale, atunci cînd amurgul anilor se întunecă, precum amurgul cerului, de verdele forforescent ce mucegăieşte în clisa pieţelor unde e vărsat şi mîlul lagunei o dată cu peştele pescuit, de roşul vinos, bătînd în negru, în care aurul nu mai tremură decît ca o scînteie aproape stinsă.

În această atmosferă lugubră, marile trupuri goale ale veneţienelor străluceau. De fiecare dată cînd Tintoretto întîlneşte femeia, în el are loc un fel de concentrare a forţelor, pe care le schimbă neîncetat cu universul exterior. Chiar cînd pictează *Judecata din urmă*, chiar în clipa în care o aruncă în chinuri fără de sfîrşit, el o acopere cu mîngîieri arzătoare. Beţia ceţoasă care i se ridica în



creier din tot ceea ce avea o formă, o culoare, un parfum, un sunet, şi care-i aşternea în faţa ochilor ca un văl de purpură, se risipea dintr-o dată. Materia divină în care se elaborează şi care transmite flacăra umană îl invadează ca o auroră. Totul se transfigurează. Tintoretto cîntă carnea cu o asemenea pasiune lirică încît el trece dintr-un salt pragul zonelor superioare în care nu-l putuse introduce efortul neîncetat al idealismului său moral. Giorgione, Sebastiano del Piombo, Tiţian rămăseseră în sferele profunde ale unei senzualităţi calme peste care cobora aurul sfîrşitului de zi, pe care soarele scufundat îl inundă cu amintirea sa, şi al sfîrşitului de anotimp, cînd vegetalele adună în ţesuturile lor toate razele pe care el le-a răspîndit în timpul lunilor de vară. Tintoretto se întîlneşte cu Veronese pentru a sparge porţile strălucitoare dincolo de care spiritul află lumina. Iar cînd celebrează apoteoza femeii, asupra căreia sufletul Veneţiei îşi concentrează, în secolul XVI, întreaga pasiune, ei ies amîndoi din alcovurile de purpură în care formele culcate aşază sub privirea lui Tiţian un bloc de lumină aurie, trec de marginea pădurilor întunecate în care trupurile goale scînteiază în umbra albăstrie, străbat laguna doar pentru a fixa pe paletă opalul şi mărgeanul, pietrele opace sau translucide care se rostogolesc o dată cu umbra palatelor răsturnate în sclipirea valurilor. Vrînd parcă să introducă sufletul lumii în marile trupuri sfinţite, în şalele cambrate, în şoldurile cărnoase, în sînii, în braţele, în coapsele, în genunchii, în cefele sidefii împovărate de părul blond împletit cu perle mari, ei

amestecă chihlimbarul şi spuma apelor cu spaţiile scînteietoare în care plouă cu cenuşă de stele, în care zăpada singurătăţilor, azurul nocturn şi ceaţa nebuloaselor curg în şiroaie de lapte. Cuceritorii mării au cucerit cerul.

VI

Veneţia văzuse, în momentul în care, mai ales prin Tiţian, căpăta conştiinţă de sine, întinzîndu-se pînă la marginile orizontului tot ceea ce înseamnă masa ei proprie, palatele, serbările, apa lagunelor, carnea femeilor ei, cîmpiile împădurite şi munţii îndepărtaţi care veneau pînă la porţile ei. De aici, armoniile oarecum întunecate, aurii, roşii şi albastre, care răsunau în cerul său. Tintoretto se slujise de dramele spaţiului pentru a exprima, amestecîndu-le cu substanţa Veneţiei, dramele care îi ardeau inima. Veronese pune stăpînire pe spaţiu, îl introduce în viaţa solidă şi materială care îşi desfăşoară decorul în faţa ochilor săi uimiţi. Dar cum în sufletul lui nu există o dramă, cum el are despre viaţă o viziune exterioară şi formală — cea mai colorată, e adevărat, cea mai luminoasă, cea mai splendidă din cîte au existat vreodată — el nu este el însuşi, suferind influenţa lui Tintoretto sau a lui Tiţian cînd vede mări întunecate, mări tragice, un văzduh străbătut de fulgere. Domeniul lui sînt mările prăfoase, cenuşii, mările de smarald şi de safir uşor întunecat, cerul de un roz atît de îndepărtat încît nu-l mai întîlneşti decît pe penele de pe gî-

tul cîtorva păsări albe ; domeniul lui este libertatea din largul mării, unde vîntul spulberă spuma, spaţiul nemărginit pe care vibraţia moleculelor îl umple cu argint difuz.

Fără îndoială, Veronese, care venea din inima peninsulei, văzuse acel ton de un argintiu rece pe care Moretto, pictorul din Brescia — şi maestrul lui Moroni, portretistul atent al figurilor populare, al meşteşugarilor aflaţi la lucru, al negustorilor, al savanţilor — îl zărea în văzduh, pe gheţarii din Alpi şi pe norii albi care trec pe deasupra lacurilor. Dar niciodată, fără contactul cu Veneţia, el nu l-ar fi încălzit cu raze de soare, nu l-ar fi irizat cu aburi de apă, nu l-ar fi introdus pînă şi în materialul rochiilor, pînă şi în pielea, pînă şi în părul femeilor, pînă şi în straturile de apă şi în textura marmorei, nu l-ar fi amestecat atît de constant, parcă pentru a le da o transparenţă aeriană, cu şuvoaiele de culoare care-i inundau pînzele, şiroind în valuri sclipitoare, căzînd în cataracte, spre a ţîşni iar şi a se risipi apoi într-o pulbere de armonii străbătute de lumină.

Gestul, exact şi viu, de altfel, este o expresie decorativă. El traduce mişcările suprafeţei spiritului, ca la o petrecere unde omul nu dezvăluie din el însuşi decît ceea ce poate să-i sporească valoarea mondenă în ochii celorlalţi. Prin asta nu vrem, desigur, să spunem că Veronese este un pictor monden. Van Dyck nu s-a născut încă spre a-l crea pe pictorul monden, pe cel ce se va strădui mai întîi să abată pictura din drumul ei şi apoi să o dezonoreze. Pictorul monden este sclavul „societăţii înalte", iar Veronese supune „socie-

tatea înaltă" atotputerniciei unui geniu care se mişcă între limitele aproape de necuprins ale propriului său capriciu şi ale propriei sale judecăţi. Luxul este pentru el un obiect, în aceeaşi măsură ca şi copacii, florile, fructele, marea, cerul, femeia goală. Un obiect a cărui splendoare, tonalitate, putere sînt în el însuşi, în Veronese, care îl iubeşte pentru spectacolele prodigioase pe care el le oferă din plin ochilor lui, recoltă bruscă şi miraculoasă a trei secole de aventură, de glorie şi de efort. El este poetul luxului, cel mai mare poet al luxului, singurul mare poet al luxului care a existat, fără îndoială, vreodată. Cel puţin nu văd un altul, şi acesta îmi ajunge.

Spirite grave, o ştiu prea bine, l-au declarat „superficial". N-au decît. Dar aş vrea ca mai întîi să pătrundă pînă în centrul complex şi secret al forţei sale. E adevărat că nu afli, în cei care trec prin faţa lui, un singur sentiment profund care, într-o înclinare a capului, o privire, o mînă ce se întinde sau se retrage, o îmbrăţişare, o despărţire, să vădească tot ceea ce avem în noi mai statornic, tot ceea ce ne face să fim tari şi tot ceea ce ne face să fim slabi, tot ceea ce ascundem cu o pudoare uneori dezolantă şi uneori sublimă cînd ne ştim supravegheaţi. Privim la toţi acei nobili care trec, ne aplecăm peste balcoane spre a vedea defilînd gondolele ce tîrăsc în urma lor catifeaua roşie, neagră sau verde, mîngîiem cîini de lux, stăm de vorbă uitîndu-ne în altă parte, umplem cupe, întindem coşuri cu fructe, ascultăm distrat, şi niciodată cu inima, o muzică ce se aude în timpul festinurilor magnifice, cînd

101

răsună sticla şi argintul. Dar profunzimea lui Veronese nu trebuie căutată aici. Ea constă în nemăsurata sa putere de a-şi combina senzaţiile şi în expresia pe care le-o dă. Dacă înţelegem prin pictură arta de a organiza simfonic culorile, n-a existat niciodată, şi nici nu va mai exista vreodată, un pictor mai mare decît acest om, al cărui nume însuşi, cînd îl rostim, pare o şiroire de perle şi de monezi de aur. Lumea urcă spre el ca o mare de viziuni colorate, atît de multiple, atît de complexe, întrepătrunzîndu-se atît de strîns unele pe celelalte, încît atunci cînd ies din el, ea pare un univers în care n-am fi perceput decît culori palide şi murmure, şi ale cărui voci, deodată, ar izbucni în sonorităţi triumfale. Culorile nu trăiesc prin ele însele. Ele nu pot fi determinate. Toate intră în fiecare dintre ele, distrugînd-o şi recompunînd-o pe fiecare în parte. Toate se analizează la nesfîrşit, pentru a face din

101. Veronese. Fetele lui Lot (Muzeul Luvru).
102. Veronese. Răpirea Europei, *detaliu* (Palatul ducal, Veneţia).

tablourile lui Veronese un fel de prismă imensă în care natura se realcătuieşte singură în jocul şi în pătrunderea reciprocă a tonurilor, a umbrelor, a reflexelor, aşa cum lumina o re-formează în fiecare clipă a zilei, de la răsăritul şi pînă la apusul soarelui.

După ce ai străbătut aceste palate cu arcade înalte, pădurile acestea luminoase de balcoane şi de colonade pe care Andrea Palladio le deschidea către întinderea mării, după ce ai văzut aceste frumoase forme proiectîndu-şi contururile tremurătoare pe aerul ce palpită, aceste profiluri înclinate pe fundaluri de cer, aceste mari femei îngenuncheate, învăluite în stofe, ce se tîrăsc pe jos, splendoarea trupurilor lor prosternate, aceste gesturi largi, aceste reverenţe, aceşti nobili cu hlamide brodate, aceşti slujitori, aceşti muzicanţi, acest fast fără seamăn, din viziunea artistului rămîne mai ales amintirea unui tumult puternic, ordonat şi limpede, a unei orchestre în care rochiile şi tapiţeriile, tonurile lor de roşu, de verde, de portocaliu, de negru, de roz, de galben, şi lespezile multicolore, şi florile, şi fructele, şi cristalele răspîndite pe feţele de masă, pielea sidefie, părul muiat în aur şi în chihlimbar, şi armoniile aeriene, totul se îmbină şi îşi răspunde, rostogoleşte acorduri şi game care urcă fără încetare şi coboară de la un capăt la celălalt al claviaturii, revarsă în valuri vocile cărnii, ale stofelor, ale marmorei şi ale mării, alcătuind ca un mare zvon de petrecere adus de vînt.

Veronese este pictorul gloriei Veneţiei. El i-a cîntat forţa şi bogăţia, stăpînirea peste ape. A văzut

norii fremătînd în formele şi în răsfrîngerile ei. I-a desfăşurat în lumină drapelele. S-a urcat pe terasele palatelor ei orientale pentru a vedea trecînd cortegiul dogilor cînd se duceau să arunce în Adriatica inelul de logodnă. A strivit pe paleta lui toate perlele mării pe care i le aduceau flotele ei victorioase. A străbătut pămîntul o dată cu ele şi a ghicit cum arată vălurile azurii care îl leagănă în văzduh.

Făcînd să participe razele care străbat spaţiul, răcoarea, zgomotele, adierile de vînt, la poemele mitologice în care necesitatea dragostei se afirma cu un lirism liniştit, el a înnodat lanţul de aur şi de frunze întins între spiritul antic şi noul păgînism care avea să înflorească mai tîrziu în sufletul lui Watteau. Recunoşti la acest venetian somptuos şi senzual, în arborii acoperiţi de iederă şi de muşchi printre care izbucnesc flori roşii, în formele subtile, nude, sau învăluite în stofe uşoare, care palpită pe valuri ca nişte petale de trandafiri, zorile acelei imponderabile poezii ce va legăna, două secole după el, moartea surîzătoare şi curajoasă a vechilor aristocraţii.

Această divinaţie poetică este cu atît mai admirabilă la Veronese cu cît secolul care i-a urmat va fi întru totul mut la Veneţia, în timp ce acelaşi secol, prin oamenii din nordul Europei, prin Poussin, prin Claude Lorrain, prin Rubens, pregătea venirea lui Watteau. În chiar vremea lui Veronese, cu Bassano, ale cărui tonuri de roşu purpuriu şi ale cărui umbre opace invadează fundalurile, care devin mai stinse, cu Schiavone şi cu peisajele sale declamatorii, cu abundenţa trivială

a lui Palma cel Tînăr, viaţa artistică a Veneţiei eşuează în vulgaritate, după cum viaţa sa de dragoste se va înnămoli în dezmăţul josnic şi netrebnic. Încă din secolul XVII, ea tinde să devină lupanarul Europei. După ce a trăit din munca ei aventuroasă, trăieşte acum din rentele ei. Nici o societate, nici o civilizaţie nu rezistă la aceasta.

Dar îşi îndeplinise misiunea, întemeiase marea pictură, îi pusese pe artişti pe o cale la capătul căreia trebuie să găsească altceva sau să moară. Misiune nemăsurată, într-adevăr, care stabileşte, spre a spune astfel, circulaţia intelectuală a civilizaţiei moderne, mult înaintea muzicii germane, menită, două secole mai tîrziu, să dea spiritului european conştiinţa profundă a acestui mare eveniment. Unitatea senzuală a Europei devenea, prin acţiunea picturii veneţiene, însăşi funcţia ei spirituală, cea pe care va pune stăpînire panteismul şi transformismul Nordului. Introducînd aerul şi viaţa lui în pictură, veneţienii introduseseră în ea continuitatea, care nu mai e abstractă, ci activă şi vizibilă, a formelor ce se combină, a planurilor ce se înfundă, a tuturor fragmentelor de materie solidă, lichidă, aeriană, ce se determină unele pe celelalte şi trec unele în celelalte printr-o infinitate de tranziţii pe care pictorul are rolul să ne facă să le presimţim fără a ne dezvălui misterul lor. Prin aceasta Veneţia reprezintă un singur bloc, în întindere ca şi în durată, realizînd comuniunea momentană a spiritului antic şi a spiritului modern, a lumii musulmane şi a lumii

creştine, a indiferenţei asiatice şi a optimismului occidental.

Căci Veneţia este indiferentă. Ea acceptă fără alegere toate materialele pe care valul lumii le aduce pînă la simţurile ei. Şi Veneţia este idealistă, pentru că grupează aceste materiale în organizări noi, generalizînd întotdeauna. Prin imaginaţia ei, care este mai puţin facultatea de a inventa cît cea de a combina imagini, ea rămîne italiană şi joacă, în Patimile Italiei renascentiste, ultimul act al dramei. Viaţa pasională i-a dezvăluit Italiei o lume care se apropia de adevărul ei interior. Ea a trecut de la o formă la alta pentru a-şi realiza, într-un efort de armonie sintetică, nevoia de o formă generală în care să se recunoască dorinţa ei. Astfel, în totalitatea sa, Italia, în care legătura socială, în Evul Mediu, nu existase ca reacţie idealistă şi pasională decît în inima cîtorva, Dante, Francisc de Assisi, Giotto, din nevoie de echilibru, în momentul în care această legătură socială care i-a scăpat se deznoadă pretutindeni, caută alte mijloace de a uni individul, cu ajutorul legăturilor spirituale pe care toate simţurile sale i le pot dezvălui, cu mediile sociale şi naturale neîncetat modificate de evoluţia oamenilor. Prin arabescul intelectual descris de Florenţa şi de Roma, prin trecerea senzuală descoperită de Veneţia, Italia dă Europei lucrul de care aceasta avea nevoie.

I

Adevăratul spirit al Renaşterii n-a pătruns în apusul şi în nordul Europei decît datorită războaielor din Italia. În Franţa, în Flandra, secolul al XV-lea este gotic, individualizarea formelor gîndirii producîndu-se aici fără ştirea artiştilor. Arhitecţi, pictori, sculptori, meşteri de vitralii, toţi au încă un suflet medieval, disociat, fragmentat, dar poate, de asemeni, exasperat. Se pare chiar că, luat în bloc, privit în totalitatea sa, secolul al XV-lea corespunde mai bine decît secolele precedente ideii globale şi superficiale pe care ne-o facem în legătură cu goticul. Spiritul Comunelor este învins. Domnia teologilor începe iar, dar a teologilor prizonieri ai literei, în care flacăra se stinge. Poporul, zdrobit din nou sub puterea feudală, poporul care nu mai are nici o speranţă, îşi întoarce faţa către paradisurile artificiale. Atunci magnificul echilibru al marilor catedrale e cu desăvîrşire rupt. Flacăra urcă pîlpîind, se răsuceşte, linge bolţile, acoperă scheletul nud care definea spiritului sensul real al edificiului. Acesta e năpădit de goluri şi se subţiază, se istoveşte în elanuri zadarnice, se epuizează şi se complică în amănunte şi în virtuozităţi. Misticismul maladiv al oamenilor nefericiţi, obosiţi pentru

103. Tapiseria Inorogului (Muzeul Cluny).

că au vrut prea mult, deznădăjduiți pentru că simt că viața le scapă, invadează toate formele gîndirii și ale acțiunii. Omul nu mai crede în forța lui, miracolul se află pretutindeni, el explică totul, răspunde la toate întrebările, lumea așteaptă totul de la el. Singurul miracol al acestui secol, Ioana d'Arc, care reprezintă bunul simț popular luptînd împotriva prostiei clericului, spiritul de dreptate răzvrătit împotriva spiritului de șicană, trezirea credinței candide desfigurată de spiritul bigot, e privit la început ca un eveniment providențial care îl dispensează pe om să acționeze.

Descurajarea ce stăpînește poporul înainte de sosirea prea bunei fecioare era cît se poate de explicabilă. Niciodată nordul Franței nu cunoscuse timpuri atît de grele. La sfîrșitul secolului al XIV-lea, populația sa era redusă cu două treimi. Țăranul, refugiat în păduri sau în carierele de piatră, părăsea în voia bandelor înarmate cîmpurile și drumurile. Vagabonzi înarmați, briganzi, soldați pustiau satele și jefuiau cetățile sub steagul Franței, al Angliei, al Burgundiei sau al casei d'Armagnac. Frigul, foamea ucideau mai multă lume decît războiul. Golite de ciumă, de foamete, de tîlhării, de biruri, orașele în ruină nu mai erau decît niște tabere în care orice activitate, orice trafic, orice viață socială încetaseră. Lupii rătăceau prin Paris în plină zi. Fiecare mînca ce putea, rămășițe de tot felul, scîrnăvii, pînă și carne de om mort sau viu.

În acea vreme domnea tăcerea. L'Ile-de-France n-a văzut ridicîndu-se, într-o sută de ani, decît un

singur edificiu, Bastilia, o fortăreaţă. Catedralele, vlăguite şi ele, nu răsăreau decît în regiunile în care se găseau, în lipsa speranţei, legume, carne, pîine, bani : în Rouen şi Normandia, pe care le stăpîneau englezii. Francezii propriu-ziși nu mai sculptau decît morminte, şi avîntul pe care pictura gotică coborîtă de pe vitraliu păruse a-l lua pentru o clipă, o dată cu dinastia Valois — primul portret cunoscut, în Franţa, este cel al lui Ioan cel Bun, pictat de Girard d'Orléans (?) — era frînt. Artişti rătăcitori, e drept, urmau monarhia rătăcitoare, Jehan Foucquet, pictor al lui Carol VII, întemeia Şcoala de la Loire şi păstra neatins, în faţa opresiunii engleze şi a bogăţiei burgunde şi flamande, sufletul sculptorilor din Ile-de-France şi al povestitorilor de fabliaux-uri. Dar aproape toţi se duceau acolo unde aflau acţiunea şi o oarecare siguranţă. Meşterii gotici se adună pe un semicerc ce uneşte Ţările de Jos cu Valea Ronului prin Burgundia, oraşele flamande cu curtea papală de la Avignon prin curtea ducală de la Dijon, fugind de zona cucerită aşa cum evadau statuile şi picturile din arhitectura socială uitată sau pervertită.

Flandra era, de patru sute de ani, un asemenea focar de viaţă, încît ea nu putea să nu fie în acelaşi timp şi un focar artistic. Se vorbea, încă din secolul XI, de Bruges, de Gand, de Ypres, mare atelier de vopsit şi de ţesut unde dospea un popor de muncitori săraci, dar grupaţi în ghilde puternice, care se ridicau în masă la chemarea clopotelor de alarmă, pentru a apăra împotriva regelui Franţei, înaintea libertăţilor lor munici-

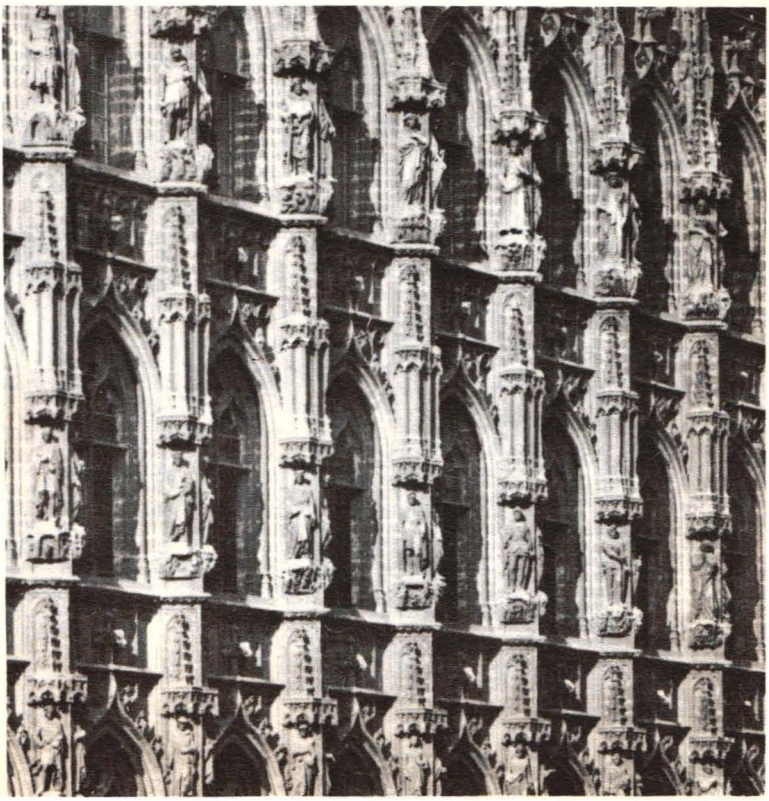
pale, privilegiile şi avutul negustorilor. Dar ce însemnătate are aceasta : valul urca. În secolul XIV, Bruges şi Gand îl ţineau în şah pe Filip cel Frumos. Şi aceasta într-un vălmăşag de forţe care dezvăluia străfunduri de viaţă capabile să se reverse şi să zămislească o acţiune morală irezistibilă în ceasul în care va fi nevoie. Arta, şi aici, s-a născut din voinţa de a afirma o forţă nouă, faţă cu omul şi împotriva morţii.

La drept vorbind, ca pretutindeni, eliberarea energiilor individuale avea să se traducă mai ales în dezvoltarea expresiei plastice care le corespunde cel mai bine, pictura. Arhitectura flamandă a noului secol, posedînd, de altfel, o tehnică şi o aparenţă tot ogivală, este o manifestare burgheză foarte îmbelşugată, dar în fond anemică, a ţesătorilor şi a berarilor. Prea multe

104

104. Primăria din Louvain.
105. *Detaliu* la 104.

statui pe fațadele complicate, statui de consilieri municipali, de negustori, de soldați, orgie ordonată de efigii oficiale, aliniate și suprapuse pretutindeni unde nu se deschide fereastra cu ochiuri de plumb care anunță Renașterea. Verticalele paralele pe care aurul este răspîndit de sus și pînă jos, clopotnițele ajurate, din care se aude dangătul clopotelor, alcătuiesc parcă o raclă dăltuită ce pare meschină din pricina bazei înguste,



a liniilor ce se subțiază și urcă — dar care se frîng în fiece clipă — din pricina strălucirii, de mii de ori sfărîmată și reflectată, a geamurilor și a metalelor. De fiecare dată cînd arhitectura cîștigă în înălțime și pierde în lărgime, de fiecare dată cînd zidul sporește, cînd părțile pline de micșorează, de fiecare dată cînd ea își uită, urmărind doar să uimească, de tot ce o lega de sol, de funcția, de originea sa, ea este punctul de a re-

106

107

fuza rolul pe care arta îl are printre noi şi de a dispărea în faţa unor alte forme de acţiune. Aşa cum trebuie să renunţăm a găsi o înaltă expresie plastică colectivă în perioada care se scurge între construirea palatului medieval din Siena sau din Perugia şi expresia plastică individuală prin care Michelangelo anunţă o nouă ordine intelectuală, tot astfel trebuie să renunţăm la speranţa de a descoperi în Flandra, între Halele din Ypres şi opera lui Rubens, un monument în care toate elementele secolului să înainteze cu beţia forţei, şi în concordanţă. Dar în Flandra, în secolul XV, simfonia socială nu e încă sfărîmată cu desăvîrşire, şi deşi mişcarea de disociere care îi va revela pe pictorii săi se accentuează treptat, omul nou nu se va realiza totuşi aici decît la o sută de ani după momentul în care el apare în Italia.

Mai mult încă, oraşul flamand este supus. Aliat cu comerţul englez, el nu poate respinge unirea, mai întîi pur nominală, cu cea mai bogată provincie a Franţei, care se sprijină ea însăşi pe Anglia, şi nici nu poate refuza să se asocieze ruinării monarhiei franceze, ale cărei numeroase asalturi a trebuit să le respingă în ultimii o sută de ani. Burgundia este, ca şi el, un centru de acţiune foarte vechi. Înaintea apariţiei ogivei, ea constituie focarul principal al Şcolii romanice din Nord. Mai tîrziu, arhitectura franceză a căpătat aici un caracter de abundenţă, de lux, de materialitate, foarte îndepărtat de idealul locuitorilor din Champagne, din Paris sau din Picardia, şi cînd sculptura mormintelor se dezvoltă aici ca şi în Franţa, ea are cu totul alte caracteristici. Ele

106. Claus Sluter. Fîntîna lui Moise, *detaliu* (Dijon).
107. Jean Michel şi G. de la Sonnette. Sfîntul Mormînt, *detaliu* (sec XV), (Hôpital de Tonnerre).

nu mai sînt purele, gravele şi finele efigii care se alungesc în umbra aproape impenetrabilă a cavourilor, ci sînt făcute pentru capelele încălzite de vitralii şi de lumînări, cu uriaşii lor albaştri culcaţi pe marmora neagră şi jeliţi de îngeri, cu călugării lor bine îmbrăcaţi, bine hrăniţi, bine plătiţi, şi uneori, ca în mormîntul lui Philippe Pot, cu somptuozitatea lor funebră, cu forţa războinicului căzut, cu durerea celor care, înveşmîntaţi în negru, plîng cu obrajii ascunşi, cu profunzimea tonurilor de roşu şi de auriu în întunericul cu răsfrîngeri roşiatice. Cînd ducii de Burgundia sosesc la Dijon, schimbul economic şi intelectual dintre provinciile flamande şi provinciile burgunde devine cu atît mai activ cu cît există afinităţi şi mai profunde între temperamentele populaţiilor lor. Aceeaşi viaţă îmbelşugată, mai greoaie poate în Flandra, unde atmosfera este îmbibată de apă, viaţa industrială concentrată în oraşe, îngrămădită în jurul atelierelor, îngropată în lînă şi postav, scăldată în valuri de bere greoaie, mai elocventă şi mai fastuoasă în Burgundia, unde covorul bogat al viilor se întinde, de la Beaune la Dijon, pe auriul întunecat al colinelor, unde piepturile sorb mai mult aer şi soare în mijlocul butucilor de vie, unde vinul roşu înflăcărează feţele şi înfierbîntă sîngele. Serbările populare ale flamanzilor, marile serbări greoaie la care se mănîncă şi se bea mult, îşi recunosc plăcerile esenţiale, învăluite în catifea, în brocart, în postav ţesut cu fir de aur, în ospeţele brutale de la curtea din Dijon — munţi de mîncare, iubiri grosolane, beţii de pomină, chiolhane, turniruri, caruseluri şi ca-

108. Şcoala burgundă. Mormîntul lui Philippe Pot (Muzeul Luvru).

valcade pe covoare de flori, fîntîni din care se revarsă hidromelul şi berea, cadru de stofe cu armonii de mantii de catifea, de stindarde de mătase, de tapiserii strălucitoare.

De fapt, o dată cu negustorii de postav şi cu stofele lor vopsite, au sosit la curtea din Dijon şi artişti din Ţările de Jos. A venit aici Melchior Broederlam, pictor de retable aurite, candid, dar încă de pe acum beat de culoare, ca orice bun flamand din Flandra. A venit Claus Sluter, bun teolog şi mare sculptor, a cărui puternică influenţă se va face simţită în toată Franţa şi în toată Germania, căci el smulge forma din zidul catedralei şi de pe lespedea mormîntului, devenind precursorul unei mişcări de o elocinţă atît de aspră şi de generoasă încît Donatello şi Michelangelo înşişi vor fi zguduiţi. Era, de altfel, în acel moment, în Nord, singurul vrednic de victorie, prin forţa sa individuală, prin hotărîrea cu care caracteriza printr-o figură expresivă o idee

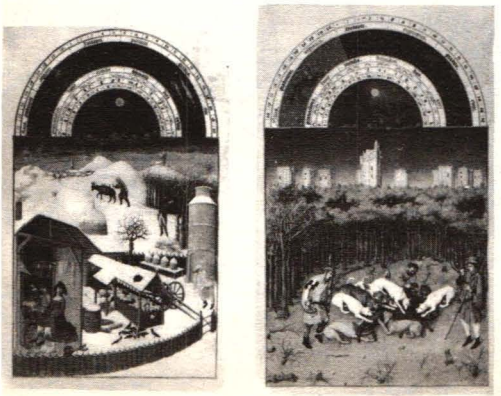
morală esențială și simplă. Ceilalți luau mai mult decît dădeau de la nenumăraţii tapiţeri, bijutieri, miniaturişti care frecventau curtea ducelui. Prinţii din familia Valois confirmau tradiţia familiei lor. Fraţii lui Filip cel Îndrăzneţ se înconjurau, ca şi el, de artişti. Jean Bandol venea de la Bruges, chemat de Carol *V*. *Le Livre d'Heures* a ducelui de Berry, mare colecţionar de înluminuri, fusese împodobită cu mici tablouri minunate de către Pol de Limbourg, primul dintre flamanzi care şi-a simţit fraternitatea cu solul pe care-l săpăm, cu aerul ce ne pătrunde, cu animalele ce muncesc pentru noi, primul care a pus stăpînire pe poezia permanentă a tuturor gesturilor noastre şi a tuturor obiectelor, şi pe murmurul verii, şi pe tăcerea zăpezii, primul care prevesteşte că Breughel avea să vină.

Pictura, în nord-vestul Europei cel puţin, unde zidurile catedralelor invadate de vitralii nu permiteau, ca în Italia, dezvoltarea frescei, s-a născut din însăşi inima marelui corp gotic, prin manuscrisul cu înluminuri. Încă din secolul al VI-lea în Irlanda, al VII-lea în Anglia, încă din secolele VIII şi IX în Franţa, în ţinutul dintre Loire şi Rin, unde influenţele antică şi bizantină pătrunseseră o dată cu arhitectura romanică, cărţile sacre, miseluri, psaltiri, evangheliare, începuseră, foarte discret mai întîi, foarte timid, să se acopere de figuri în tente plate, stîngace, rigide, anemiate de canoanele monahale, a căror rigoare va fi chiar accentuată de benedictinii din secolul X. Cînd a apărut Şcoala din Paris, în momentul în care întreg teritoriul străbătut de Sena se acoperea cu ogive şi cu

turnuri, valul de lumină care a năpădit nava catedralelor a luminat textele sfinte.

Şi atunci, un uriaş cînt de bucurie se înalţă de pretutindeni. Călugării nu păstrează monopolul picturii, după cum nu-l păstraseră nici pe cel al imaginii sculptate sau al artei de a zidi. Laicii pun stăpînire pe carte care, chiar cînd rămîne sacră, îşi concentrează întreaga viaţă în imagini. Odinioară acestea abia de îndrăzneau să împodobească majusculele, atrăgînd privirile asupra textului plin de înţelepciune. Acum, ele pun stăpînire pe pagini întregi, şi cu fiece zi marginea, pe care pînă la urmă o vor suprima, devine tot mai îngustă. Vechiul fond de aur uniform nu dispare totdeauna — tonurile de albastru, de negru, de roşu, de verde cîntă aici cu atîta putere ! — dar miniaturistul îşi rezervă dreptul de a se sluji de el după plac. Bucuria lui arde în flăcări. Răbdător, fiindcă e fericit, el îşi petrece uneori întreaga viaţă înflorind cu poveştile lui naive indestructibilul pergament. Cînd deschizi aceste volume grele, care, văzute din afară, par atît de plictisitoare, dai peste o adevărată explozie de imnuri cîntate luminii, de apariţii neaşteptate de grădini şi de ceruri. Trebuie să priveşti foarte îndeaproape pentru a regăsi blînda mitologie creştină, ascunsă sub aceste torente de raze ca o floare palidă în vîlvătaia verii. Totul devine pretext pentru a incendia paginile mohorîte, marea, pădurile, sîngele, vinul, penele din aripile îngerilor, veşmintele sfinţilor, ochii sfintelor, părul, aureolele lor, porţile deschise ale cerurilor. După ce Flandra, în secolul XIV, a altoit pe observaţia

maliţioasă şi candidă a pictorilor de înluminuri francezi iubirea ei pentru adevăratul peisaj, pentru adevăratul chip uman, scrutate în detaliile lor cele mai mărunte şi mai greoaie, sinteza din care se va naşte pictura din nord-vestul Europei este aproape făcut. Înluminura a invadat pagina, se înăbuşe aici, nu mai are destul aer, deşi, în spaţiul ei prea restrîns, aerul a pătruns în valuri bogate, deşi peisajul are adîncime, deşi planurile se desprind din bogatul haos al culorilor, deşi înrudirea omului cu universul profund este, încă de pe acum, mai mult decît bănuită. E un tablou care, dacă vrea să dăinuie, trebuie să evadeze din carte, cu atît mai mult cu cît tiparul transformă cartea, o detronează din rangul ei de idol aproape inaccesibil, pentru a o înscăuna în regatul ei popular de difuzare şi de circulaţie fără de sfîrşit.



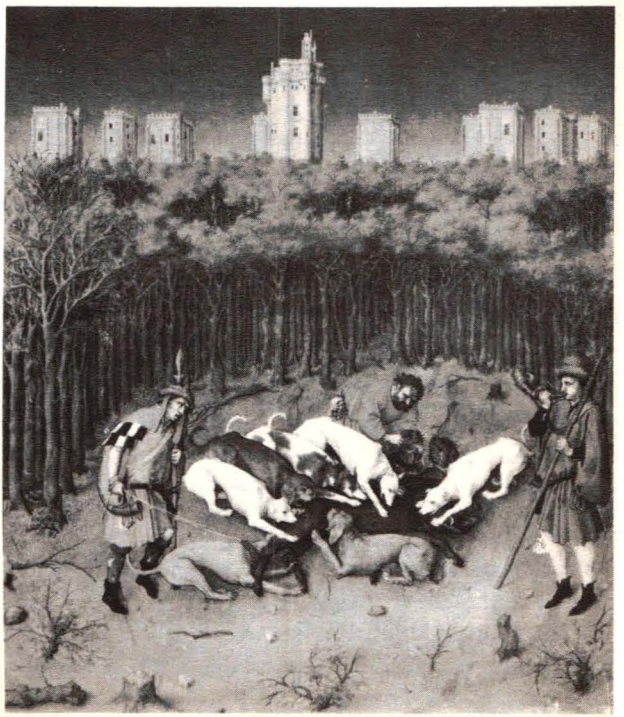
109 110

109. Pol de Limburg. Miniatură din „Les Riches Heures du duc de Berry": Februarie.

110. Pol de Limbourg. Miniatură din "Les Riches Heures du duc de Berry": Decembrie.

II

Dar nu tiparul a eliberat pictura. Ea evadase din carte înainte ca invenția lui Gutenberg să fi răspîndit cartea în afara universităților și a mănăstirilor. Cele două mișcări aveau aceeași sursă, ele răspundeau aceleiași trebuințe. De vreme ce po-



111. *Detaliu* la 110.

porul nu mai zidea nici hale, nici biserici, era necesar ca sufletul halelor şi al bisericilor să se răspîndească în el pentru a zămisli suflete ce-i vor legăna speranţa. Fraţii Van Eyck erau aşteptaţi. Nu ne mirăm cînd îi aflăm atît de siguri de ei înşişi, neavînd aproape nici una din caracteristicile primitivilor, de parcă ar fi simţit în urma lor o veche tradiţie. Ei reprezintă, într-adevăr, însăşi înflorirea goticului, a cărei expresie colorată se dezvoltase treptat între paginile miselurilor.

Era necesar ca pictura în ulei să fie popularizată de cei care aveau menirea de a deschide aceste pagini şi de a scutura peste mulţime lîna de aur pe care ea o cucerise cu atîta greutate. Datorită ei, au putut să încorporeze materiei pictate limpezimea, transparenţa, strălucirea adîncă şi blîndă a luminii Nordului, lumina cerurilor acoperite, a brazdelor lucitoare, a pădurilor umede, lumina pe care nu o poate stinge un soare prea palid. *Mielul mistic* de Van Eyck celebrează în Gand triumful luminii, aproape exact în clipa în care *Botezul* lui Masaccio indică deznădejdii florentinilor idealul formal ce i se arată. Credinţa robustă a flamanzilor le punea la adăpost senzualitatea de neliniştea italienilor. Ei rămîneau oameni ai Evului Mediu, cu inima statornică, cu ochiul luminat ca un vitraliu, şi fără să o ştie, fără să sufere şi fără nici o grabă, îndreptau ei Nordul Europei pe drumuri încă neexplorate.

Asemenea oamenilor din secolul XIII, fraţii Van Eyck, care veneau de la Meuse (Maas) şi legau astfel Flandra şi Franţa de goticul renan şi de şcoala

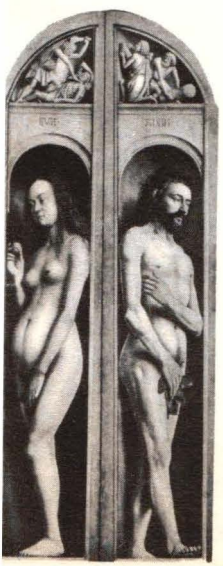
din Colonia, nu vedeau nici un antagonism între paradisurile senzuale și paradisurile interioare. Ei nu se deosebeau întru nimic de negustorii din Bruges și de proprietarii de ateliere din Gand. Erau oameni de treabă, care își iubeau munca, de o cinste robustă și cu o fire care nu cunoștea neliniștea. Puneau culorile pe pînză cu conștiinciozitatea unor buni țesători, a unor buni fabricanți de postavuri, ba chiar era cît pe ce să spun a unor buni vopsitori. Paradisul pentru ei era rugăciunea rostită la vreme, slujba frecventată cu consecvență, preotul ascultat și respectat, în tot ceea ce nu avea vreo legătură cu comerțul și cu pictura, viața acceptată cu simplitate, cu condiția ca ea să se desfășoare într-un cadru frumos de stofe vopsite și de lemn sculptat, cu cufărul plin de bani, cu pivnița plină de bere, cu mormane de rufărie în dulapuri. Mai erau și călătoriile călare din oraș în oraș, pe animale masive care înaintează la pas sau în trap și al căror mers docil îți îngăduie să respiri din plin mireasma pajiștilor presărate cu margarete, să mergi de-a lungul tufișurilor înflorite, să-ți umpli ochii de priveliștea puternic colorată a întinderilor verzi și albastre, unde toate tonurile de verde și de albastru se amestecă și se înșiruie, unde toate semănăturile, și toți arborii, și toate orizonturile încețoșate așază în amintire indestructibile armonii pe care le fixează greutatea recoltelor, adîncimea brazdelor arate, profunzimea norilor care străbat un cer uriaș. Și asta pentru ca, o dată cu venirea iernii, cînd drumurile sînt desfundate, cînd apa revărsată din șanțuri îneacă ogoarele, să poți duce cu tine în camerele

adînci, care se înfundă îndărătul geamurilor colorate, ceva din splendoarea generoasă a acestor peisaje, să poţi sfărîma sipetul pe care ţi l-au dăruit pentru a vopsi rochiile împodobite cu blănuri, pentru a sculpta mobilele acoperite cu horbote de lemn şi bijuteriile barbare, cu produsul obţinut din vînzarea lînii şi a pieilor. În penumbra bogată, covoarele înăbuşe orice zgomot. Domneşte o intimitate somptuoasă, zăgăzuită de lemnul întunecat de stejar, de tapiseriile întinse pe pereţi, în culori stinse, adesea strălucitoare, dar pe care le atenuează semiîntunericul, şi care aduc în cameră mulţimi tăcute, o nemărginită bogăţie greoaie, un strat gros de linişte şi de confort, pe care nu-l mai pot străbate nici vremea urîtă şi nici ecoul nefericirii celor săraci. În acest lux fără fisură domină roşul profund, auriul şi albastrul. Dar roşul veş-

112. Hubert şi Jan van Eyck. Retablul Mielului Mistic (Gand. Catedrala Saint-Bavon). Adorarea Mielului Mistic.

mintelor, şi al covoarelor, şi al pardoselelor, se repetă în apa arămurilor, arămiul rătăceşte de asemeni pe toate aceste oglinzi înceţoşate, risipa de auriu şi de arămiu, tonurile de roşu şi de albastru, totul îşi răspunde, e o armonie meticuloasă şi greoaie în care scînteiază smalţuri şi pietre preţioase.

În această Flandră care trăia din fabricarea şi din vînzarea vopselelor şi a stofelor, unde dantelele, catifelele, postavurile se adunau grămezi în casele burghezilor, unde erau atîrnate tapiserii la toate ferestrele cînd treceau cortegiile ducale, uimitoare prin fastul lor material, era cu neputinţă ca ochiul pictorului să nu fie solicitat fără încetare de toate aceste armonii violente, greoaie şi pline. Cînd pătrundeau în camere, ele îi apăreau ca nişte mari cufere deschise unde se îngrămădeau oarecum la



113. Hubert şi Jan van Eyck
Retablul Mielului
Mistic (Gand,
Catedrala Saint-Bavon)
Adam şi Eva.

întîmplare cele mai magnifice produse ale industriei textile, formînd simfonii confuze, dar desăvîrşite, date fiind splendoarea materialelor şi înrudirea tonurilor. Bărbaţilor şi femeilor care se aflau aici nu li se vedeau decît mîinile şi feţele, trupurile fiindu-le acoperite cu veşminte groase, iar capetele cu pălării de culoare întunecată sau

114

114. Jan van Eyck. Giovanni Arnolfini cu soţia sa (National Gallery, Londra).

115. Madona canonicului van der Paele, *detaliu* (Muzeul din Bruges).

cu ample bonete albe care le ascundeau părul, fruntea şi gîtul. Volumele trupurilor, corespondenţa liniilor se ascundeau sub cute, mîinile şi feţele străluceau în penumbră, reţineau singure privirea artistului, o dată cu petele puternic colorate care le slujeau drept cadru. Şi tabloul se compunea singur, bloc masiv care se aşeza în memoria lor fără un spaţiu liber, nelăsîndu-le nici dorinţa, nici răgazul de a alege sau de a elimina.

Iată de ce flamanzii, fraţii Van Eyck în special, sînt primii dintre toţi pictorii care au respectat aspectul total al omului, fără a adăuga la el nimic altceva decît puterea lor de a-l înţelege. Ei urmăresc asemănarea cu tenacitate, asemănarea exactă,

116

117

116. Petrus Christus. Fată tînără.

117. Dierick Bouts. Abraham şi Melchisedec, *detaliu* (Pinacoteca, München).

materială, pînă și în direcția, în forma și în dispoziția ridurilor, în numărul firelor de păr, în granulația pielei, iar asemănarea materială, prin exactitatea ei riguroasă, aduce după sine asemănarea morală cu individul a cărui față a fost treptat modelată de trebuințele și de funcțiile lui. Fețe de negustori lacomi și cinstiți, de femei resemnate cu soarta lor și al căror pîntece își poartă aproape întotdeauna povara grea și adîncă, chipuri mari, urîte adesea, cu nasul lung, cu gura mare, cu maxilarele osoase, cu pielea întinsă pe scheletul feței sau flască și brăzdată de zbîrcituri. Sînt grei de forță și de calm, denși, plini, dintr-o materie atît de concentrată și exprimînd un adevăr atît de nud

118. Hugo van der Goes. Sfintele Magdalena și Margareta, *detaliu* (Uffizi, Florența).

încît par tăiați în masa mușchilor, a nervilor, a sîngelui, a oaselor. Nici o generalizare, dar, de asemeni, nici o minciună. Fiecare dintre aceste ființe este cea care l-a căutat pe pictor, fiecare trăiește pe deplin, fără a se gîndi la trecut, fără a privi spre viitor, acel moment din viața ei în care pictorul a întîlnit-o. Dar aceste chipuri sînt atît de numeroase, donatori, și donatoare, și prea cucernice femei îngenuncheate, cu mîinile împreunate, consilieri municipali, magistrați, membri ai unor confrerii, încît tipul mijlociu ia în cele din urmă naștere din amintirile noastre confuze, ca și tipul mijlociu al chipurilor tăiate în piatră de către sculptorul din Champagne sau din Picardia. Evul Mediu continuă procedeul lui de acumulare răbdătoare, în care fiecare element, văzut din apropiere, își păstrează caracteristica, și al cărui ansamblu, văzut de departe, formează un tot compact și solidar, imposibil de disociat. De altfel, interese comune impuneau artiștilor din Flandra o viață morală comună. Ei continuau să aparțină corporațiilor din Evul Mediu. Cînd frații Van Eyck au sosit la Gand, exista aici de multă vreme o ghildă de pictori care nu avea nici alte îndatoriri și nici alte privilegii decît ghildele de țesători, de fierari, de vopsitori sau de berari.

III

Era cu neputință ca în acel moment, și cu oameni atît de siguri de ei înșiși, influența picturii individualiste din sudul Franței, care s-a făcut, în cursul

aceluiaşi secol, atît de puternic simţită la Avignon, să atingă Flandra. Nu o întîlnim la fraţii Van Eyck, nici la Petrus Christus, nici la Bouts, nici la Van der Goes şi Van Ouwater, elevii lor. Totuşi, chiar dacă nu ţinem seama de influenţa pe care Italia şi Europa de Nord o exercitau de multă vreme una asupra celeilalte prin intermediul arhitecţilor şi al schimburilor de manuscrise, putem fi siguri că, încă de la sfîrşitul secolului al XIV-lea, pictorii din Nord îl cunoşteau pe Giotto şi şcoala sa, şi că italienii au văzut, încă de la începutul secolului al XV-lea, cum răsare soarele Nordului. Dar dacă Italia n-a cerut niciodată de la Flandra, deşi i-a primit cît se poate de bine pe artiştii ei şi le-a cumpărat tablourile, altceva decît lecţii de tehnică, a fost nevoie de un secol de sărăcire materială şi morală pentru ca Flandra să asculte vocea Italiei, şi de renaşterea de la Anvers pentru ca Italia să-i poată da Flandrei o hrană puternică, în loc să o pună în situaţia de a se lepăda de darurile ei.

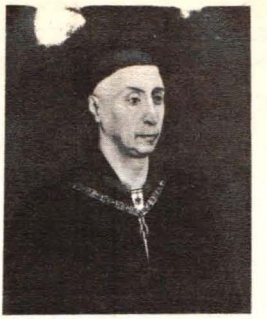
Rogier van der Weyden a rămas tot atît de flamand cît şi fraţii Van Eyck, dar altminteri. Cu o sută de ani înaintea romanizanţilor din ţara sa, şi mult mai bine decît ei, pentru că poseda libertatea pe care ţi-o dă credinţa în tine însuţi, el văzuse ce dă picturii italiene puterea ei de cunoaştere, de educaţie şi de iradiere. Străbătuse linia continuă pe care mîna lui Giotto a desenat-o pe ziduri spre a-i călăuzi pe cei ce vor veni. Geniul profetic al toscanilor îşi află în el ecoul, mai stins şi parcă înăbuşit de misticismul Nordului, dar cu un accent poate mai uman. El are instinctul armoniilor pu-

ternice, strălucirea opacă, insistența culorii, dar pentru a dramatiza viața, pentru a dărui aripi de foc îngerilor, pentru a desfășura tonurile de violet roșiatec pe albastrul în degradeu al cerului. Forța, pe care o moștenește de la rasa lui, de a particulariza tipurile, de a da trupurilor slăbiciunea și infirmitățile izvorîte din mizerie, de a exprima durerea chipurilor prin jocul violent al mușchilor, el o folosește pentru a deschide porțile infernului. Și arabescul său greoi, greoi pentru că tîrăște după sine membre adevărate și oase adevărate, pline de sînge și de măduvă, îi slujește nu atît pentru a desprinde din forme sensul lor ab-

119 **119.** Rogier van der Weyden. Coborîrea de pe Cruce, *detaliu* (Muzeul Escurial)
120. *Detaliu* la 119.

stract, cît pentru a le propulsa o dată cu materia compactă şi cu culoarea înflăcărată printr-o singură mişcare dramatică, pentru a face să atîrne cadavrele la capătul braţelor întinse, pentru a sublinia prezenţa umerilor şi a piepturilor sub grosimea veşmintelor, pentru a accentua deznădejdea capetelor înclinate sub bonetele albe, pentru a răsuci gîturile şi mîinile. Totul atîrnă şi cade, genunchii se încovoaie, frunţile se înclină, numai desenul ferm susţine această deznădejde aflată în însăşi inima vieţii magnifice, ca un imn profund care coboară şi care urcă, spre a-i legăna pe cei învinşi. Dar vocea are accente sfîşietoare. Este vocea unui mistic. Un vînt nou a suflat peste Flandra, i-a răscolit pacea îmbelşugată, a tulburat egoismul negustorilor ei, a spintecat cuferele lor prea pline, a deschis în bătaia furtunii camerele lor prea bine zăvorîte. Figurile care îngenuncheau altă dată sau se aşezau pe covoare, în mijlocul pereţilor căptuşiţi cu lemn sculptat sau al tapiseriilor, merg acum sau se prăbuşesc pe lespezile bisericilor, sînt încadrate de înflorirea complicată a ultimei arhitecturi creştine, micile clopotniţe şi pinaclurile invadează cu decorul lor dantelat pînza pe care vitraliile răspîndesc valuri de raze.

În Flandra, în Franţa, aceeaşi ardoare mistică urcă din manuscrisele aceluiaşi timp. Procesiunile purtînd racle de aur se desfăşoară în străduţele adînci, arhangheli de aur plutesc peste oraşele dantelate — acoperişuri ascuţite, clopotniţe subţiri, dantele aeriene, săgeţi de azur şi de soare străbătînd geamurile strîmte ale bisericilor şi ale caselor. Toţi nervii artistului vibrează o dată cu vibraţia



clopotelor, exasperaţi de foame, de rugăciune, de vis, de deznădejde. Nimic nu poate exprima ultima văpaie pe care o mai aruncă manuscrisul cu înluminuri în clipa în care intră în agonie. Parcă tot tumultul senzual de la începuturile picturii franco-flamande, tot focul mistic de la sfîrşitul ei s-au concentrat pe pagina pe care răsună fanfara de aur şi de flacără. El arde ca un vitraliu. Cuptorul infernal şi rugul aprins fac să pară şi mai roşii, cu răsfrîngeri şi mai întunecate, văpăile amurgurilor în flăcări şi aburii otrăviţi pe care-l răspîndeşte războiul cu Franţa şi insurecţia flamandă zdrobită în sînge

Căci Flandra suferă la rîndul ei. Fără a fi redusă la mizeria provinciilor franceze din Nord, robustă încă, activă, foarte vie, ea începe să simtă greutatea mănuşii de fier a Burgundului. Tot aurul ei slujeşte la plata serbărilor ducale şi a războiului cu Franţa, în timp ce englezul apasă tot mai greu asupra atelierelor celor din Gand şi asupra comerţului celor din Bruges. Bruges şi Gand, pe de altă

121. Rogier van der Weyden. Portretul lui Filip cel Bun (Muzeul din Anvers).

parte, se ceartă între ele, Gand îl ajută pe duce să reprime insurecția din Bruges, ducele se sprijină pe Bruges pentru a înăbuși revolta din Gand. Este începutul sugrumării sistematice a Țărilor de Jos și a ținutului valon. Liège și Dinant vor avea la rîndul lor, pînă la sosirea spaniolilor, cumplitul război al calicilor răzvrătiți, rugurile, masacrele patru generații zdrobite, edificiul enorm al străbunilor ruinat și pustiit.

Bruges se stinge. Încă de la sfîrșitul secolului al XV-lea, portul său e năpădit de nisip. Ultimul dintre frații Van Eyck a putut asista la eșecul tentativei sale de a se elibera. Rogier van der Weyden lucrează la Bruxelles, cînd nu se află în Italia. Simon Marmion, miniaturistul din Amiens, trăiește la Gand, la curtea lui Filip cel Bun. Dierick Bouts, fără îndoială, stă la Bruges, dar el vine din Olanda, Hugo van der Goes e din Gand, Memling, ca și frații Van Eyck, e din provinciile de pe malul Rinului. S-ar părea că ilustrul oraș nu-i mai atrage pe pictori prin serbările sale strălucite și prin influența sa puternică, dar că ei cedează, cînd vin să trăiască aici, acelui diletantism maladiv care pune stăpînire pe artiști în ceasurile de descurajare socială și îi face să emigreze în masă către lucrurile frumoase pe cale de a pieri. Desigur, ei află aici, ca întotdeauna, și ochii lor iluminați se umplu de ea, bogăția de tonuri pe care o capătă în atmosfera limpede fațadele roșii, galbene, verzi, voiciunea, fixitatea, profunzimea petelor pe care ele le profilează pe cer și care tremură în apă, mantia regală a semănăturilor, pe care, din înaltul turnului, o vezi întinzîndu-se peste cîmpie. Și le e de-ajuns

să meargă de la Bruges la Gand, pentru a asista la serbările, mai somptuoase ca niciodată, pe care le dă aici Filip cel Bun, „tribunale de dragoste" burgunde, defilări, ospeţe, turniruri, consilii ale ordinului Lînii de Aur. Aici îi primeşte Hugo van der Goes. E un pictor puternic, prea meditativ şi prea duios pentru a nu fi simţit drama, prea senzual, de asemeni, pentru a uita măreţia fastului, gustul pămîntului, lumina difuză de care spaţiul e plin. Pămîntul adînc şi umed, strălucirea întunecată a frunzişului şi, peste această lume confuză, a cărei viaţă ţîşneşte de pretutindeni, în rouă, în sevă, în aburi, în forţe de fecundare, gravitatea meditativă a chipurilor şi povara maternităţilor dovedesc că sub spumă dorm mari straturi de apă. Dar Bruges se stinge, Flandra suferă. Sînt serbări exterioare, şi în tonurile de negru şi de roşu, care domină, cu notele lor stinse şi bogate, palpitaţia mantiilor, a steagurile şi a tapiţeriilor, ochii nu mai văd decît culoarea doliului şi culoarea sîngelui.

Dedesubturile misterioase ale vieţii flamande, pe care le ascundeau brutalitatea orgiilor senioriale şi fastul negustorilor, urcă la suprafaţa sufletului lor. Acum e rîndul Flandrei tainice şi mizerabile a beguinelor [1] şi a poporului de jos. Artiştii au asistat la „apariţia muncitorului mistic, a lollardului [2] iluminat, a ţesătorului vizionar, evadat din beciuri, înspăimîntat de lumina zilei, palid şi tras la faţă, ameţit de posturi [3]". Îl vedem pe tablourile

---

[1] ordin monastic

[2] adeptul unei mişcări plebeo-ţărăneşti anticlericale şi antifeudale.

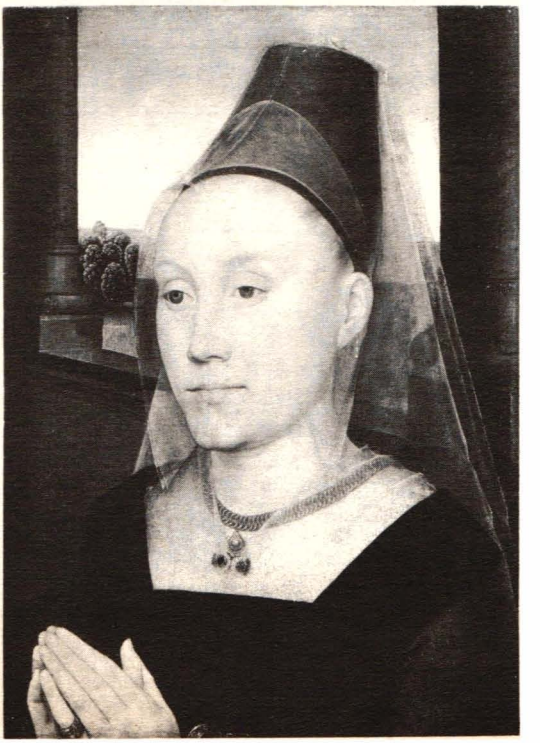
[3] Michelet, *Histoire de France.*

lui Dierick Bouts, pline de figuri ascetice, violente şi bolnave, de personaje turtite, de capete tăiate, de sînge răspîndit, de martiri iubiţi, trişti şi blînzi, de călăi cu feţe hîde, cum mai întîlneşti atît în manuscrisele vremii cît şi în pictura dureroasă a lui Jean Malouel, venit din Ţările de Jos în Parisul pustiit şi ruinat de războiul anglo-francez. În toate domină ura, precum şi regretul amar de a nu putea fugi din infernul social pentru a se refugia în viaţa de la ţară, pe care o adoră, ca orice bun olandez, pe pajiştile brăzdate de păduri şi de rîuri, în depărtările vălurite, bogate în păşuni, în cîmpia bogată învăluită în depărtare de aburi albăstrui din care se ivesc oraşele crenelate cu clopotniţele şi turnurile lor îngrămădite.

Memling, dimpotrivă, se resemnează, iubirea e mai puternică decît ura, iar refugiul interior al beguinei mai puternic decît exaltarea furioasă a ţesătorului înfometat. El ne înfăţişează agonia oraşului Bruges. Şi-a plimbat blîndeţea mistică de-a lungul canalelor care adorm, a pîndit sub ape fuga norilor palizi, a urmărit cu ochiul flotilele de frunze rătăcitoare pe care vîntul le împrăştie pe suprafaţa lor, a văzut înflorind glicine care cad de pe ziduri atingîndu-le uşor, a rătăcit îndelung prin curţile mănăstirilor, pe sub platanii cu frunze uscate unde, îndărătul scînteierii nenumăratelor geamuri ale faţadelor, viaţa se scurge şi se învăluie în tăcere, pentru a răscumpăra, în egoismul liniştii, orgia de materialitate, de culoare şi de zgomot care izbucneşte de atîţia ani dincolo de zidurile lor. Principala sa operă este

destinată unui ospiciu, şi poate că el preferă adevăratelor peisaje flamande, peisajele în care te afunzi în aerul tare, mergînd pe pămîntul gras, învăluit de pretutindeni de cer, cele pe care le străbaţi întorcînd paginile evangheliarelor, peisajele preţioase şi delicate, în care strălucesc tonuri de roz transparent şi de albastru de nestemată. S-ar spune că abia dacă iese din casă, că nu vede lumea decît prin geamurile ferestrei lui, ceea ce dă mulţimilor pe care le pictează o anume înfăţişare îndepărtată, iar peisajelor o înfăţişare preţioasă, înceţoşată, spirituală. El descoperă toată nefericirea lumii, parcă fără a o simţi el însuşi, în atitudinile bărbaţilor şi ale femeilor care stau în genunchi, dispuşi simetric, şi pe chipurile pe care le scrutează încet, pe care s-a acumulat suferinţa mai multor generaţii, chipuri de oameni slăbiţi, anemiaţi, palizi, chipuri de femei triste şi blînde, uşor îndurerate, alungite, cu fruntea şi tîmplele strînse de boneta severă. Unde sînt puternicile efigii ale lui Jan Van Eyck, pline, sangvine, bine hrănite, unde este Jan Van Eyck însuşi, sigur de el, materia lui densă şi spiritul lui robust? Pictorul acesta e un om foarte grijuliu, discret, oarecum timid, nespus de răbdător şi de atent, nespus de artist, bolnav fără îndoială, stăpînit de un misticism duios şi claustrat, îndrăgostit de tăcere şi de stampe, de cărţi vechi, de viori şi de poezie, primitor cu cei umili, umil el însuşi şi foarte bun. Deşi martirii săi sînt vrednici de milă, călăii săi sînt mai puţin respingători decît cei ai celorlalţi pictori, caracterul, prea minuţios cercetat, îşi pierde din forţă, iar acţiunea

dramatică păleşte sub delicatele căutări de detaliu şi sub armoniile meticuloase. Pure de altfel, şi uneori avînd o strălucire lichidă şi limpede care face ca tonurile de roşu şi de negru să fie comparabile cu cele ale lăcuitorilor japonezi, strălucire pe care o întîlnim şi în alte părţi în acest secol şi în cel următor, la germani, în Italia la artiştii din Siena şi, lucru mai neaşteptat încă, la Rafael, în Franţa, de asemeni, la Jean Balouel şi la cîţiva dintre mărunţii pictori anonimi care îi precedă sau sînt contemporani cu Jean şi François Clouet.



Nu e vorba aici numai de raporturile acestui secol cu Japonia, şi, ceea ce e şi mai ciudat, cu Japonia aceleiaşi epoci. În tablourile pictorilor din Siena din secolul al XV-lea aflăm numeroase feţe alungite, cu ochi oblici, care par a fi desenate de un pictor din Niponia. Pisanello şi, mai tîrziu, Dürer înţeleg plantele şi animalele foarte aproape de manierea acestora, iar unele mici portrete flamande de Memling, de Petrus Christus, de Hugo van der Goes, ca acelea ale ducilor de Burgundia, îmbrăcaţi în negru şi cu ordinul Lînii de Aur la gît, spîni, palizi, cu feţe mari, dominatoare şi senzuale, te duc cu gîndul, prin puritatea armoniilor, prin opoziţiile lor sobre şi prin linia decisă, la arta contemporanilor lor din Orientul cel mai îndepărtat. Simplă întîmplare ? Poate că nu. Portughezii aduseseră deja în porturile Europei tăvi şi casete lăcuite, poate chiar picturi de Meitshio, de Shiubun sau de Sesshiu.

IV

Această puritate, această transparenţă a tonului, această splendoare intactă emanînd din materia însăşi, atît de dură şi de condensată încît pare că răspîndeşte, ca un diamant negru, propria-i lumină, vor caracteriza ultima şcoală din Bruges. Le regăsim chiar la Patinir, cel mai emoţionant poate, cel mai profund pictor liric al peisajului, povestitorul viguros şi concret al muncilor cîmpeneşti, strămoşul lui Pieter Bruegel. Dar Patinir este singur sub cerurile sale împovărate de

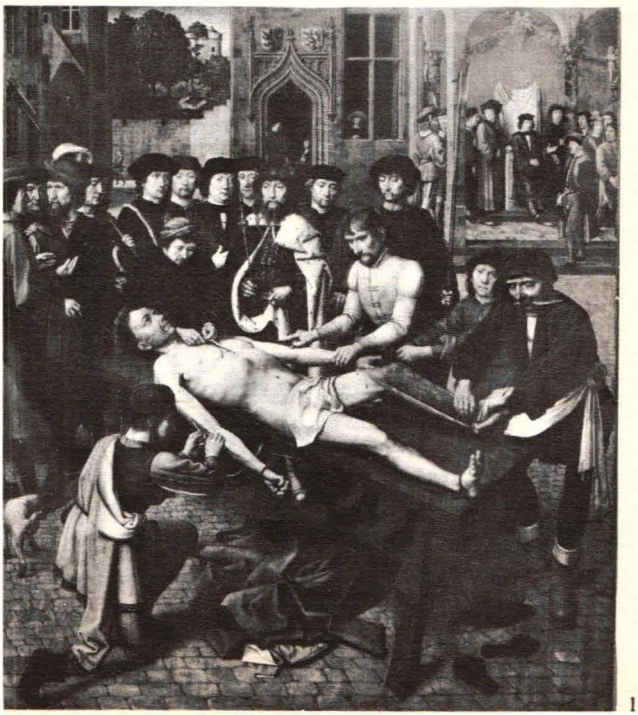
122. Memling. Barbara de Vlaenderbergh (Muzeul din Bruxelles).

nori, în cîmpiile sale grele şi bogate, unde pădurile şi holdele alternează şi se succed pînă dincolo de orizont. Pictorul nu-şi mai trăieşte epoca, şi o priveşte doar pentru a afla în ea subiecte care să exprime armoniile preţioase ce au încremenit în ochii lui. Forţa şi viaţa se retrag din ei, ca şi din toate. Gérard David, elevul lui Memling, nu mai vede în lume decît materii avînd puritatea pietrelor preţioase şi tonuri profunde ca apa. Feţele, fără îndoială, ca la toţi flamanzii din acel timp, poartă stigmatele vîrstei, ale privaţiunilor, ale durerii fizice, ale grijilor, iar el se străduie

123

123. Patinir. Fuga în Egipt, *detaliu* (Muzeul Prado).
124. Gerard David. Supliciul judecătorului cel rău (Muzeul din Bruges).

cu onestitate să ni le arate. Dar, înainte de toate, este pictor. Nu mai are sufletul lui Van Eyck, şi va trebui să mai treacă un secol pentru ca să apară inteligenţa lui Rubens. Pictează stofele, şi lemnul, şi oţelul, cu tot atîta atenţie şi conştiinciozitate ca şi mîinile şi figurile, iar cînd descrie un supliciu, află în tonul cărnii jupuite şi al cuţitului de pe care picură sîngele mai curînd un pretext de a face rapel la roşul cu care sînt îmbrăcaţi călăii. E un artist al armoniilor tot atît de necruţător ca şi gîdele care taie pielea celui torturat.



124

Gérard David pune stăpînire fără remuşcări pe adăpostul închis al acordurilor ireproşabile şi al materiilor fără de cusur. Se vede bine că vine ultimul. Este obişnuit cu spectacolul din care succesorii lui Van Eyck sorbeau fierea şi lacrimile sau de care fugeau acoperindu-şi ochii. Aici, ca şi în alte părţi, secolul al XV-lea deschisese vinele şi sfîrtecase inimile. În Italia, contrastul înspăimîntător dintre o inteligenţă care se afirmă şi o acţiune care descreşte, în Franţa războiul cronic, în Flandra agonia convulsivă a libertăţii. Dar suferinţa nu e pretutindeni aceeaşi. Vremurile nenorocite au trezit durerea lui Van der Weyden, mînia lui Dierick Bouts, tristeţea lui Memling, nefericirea lui Malouel. Chinul lui Masaccio, al lui Donatello, al lui Botticelli vine din efortul pe care-l fac pentru a-şi smulge sufletul de sub stăpînirea unui ideal uzat şi pentru a recrea universul. Drama, acolo, este pe de-a-ntregul morală, aici, pe de-a-ntregul intelectuală. Flamanzii suferă pentru că nu mai trăiesc din plin, italienii suferă pentru că nu ştiu, şi cînd au aflat, prin suferinţă, suferă încă, pentru a şti şi mai mult, pentru că în ei domină dorinţa de a poseda formele absolute şi imaginaţia de care e nevoie pentru a le realiza.

De aici, întreaga diferenţă dintre cele două mişcări paralele prin mijlocirea cărora Occidentul a trecut de la o formă de civilizaţie colectivă la o formă de investigaţie individuală. În Italia, oamenii se lasă călăuziţi de pasiune, înaintează pentru că simt această nevoie ; în Flandra, ei înaintează fără voie, vechile lor haine le plac, şi ei

joacă, fără ştirea lor, un rol pozitiv şi necesar în cucerirea viitorului, doar pentru că, prin pictură, au pus stăpînire pe peisajul intim şi real, şi nu, ca la Florenţa, destinat mai ales să exprime abstracţii. Pentru că viaţa lor socială este dezorganizată, fără îndoială, pentru că sînt nefericiţi, pentru că sînt pradă unei depresiuni morale de neînvins, ei pregătesc o generaţie incapabilă să reziste intelectualismului italian, atît de consolator prin iluziile sale, dar atît de funest celor care n-au cucerit prin luptă grea dreptul de a-l înţelege şi de a-l asimila.

În urma invaziei franceze în peninsulă, zidul şubred pe care şcoala din Avignon îl opunea cuceririi morale a Franţei de către Italia se prăbuşeşte. Aşa cum cere legea, cei învinşi îşi iau revanşa. Prin intermediul Franţei, tîrîtă acum pe căile culturii italiene, Flandra, slăbită, simte şocul. Pictorii, care părăsiseră oraşul Bruges şi se aşezaseră la Anvers, unde se concentra, mai ales după înscăunarea lui Carol Quintul, moştenitor al Ţărilor de Jos prin căsătoria bunicului său, întreaga activitate a oraşelor flamande, cedează seducţiei geniului meridional. Rezistenţa era dificilă. După Francisc I şi după Carol Quintul, toţi mai marii Occidentului îşi afişează preferinţa pentru pictorii transalpini, iar la începutul secolului, marea pictură simfonică se naşte la Roma şi la Veneţia, făcînd să apară idealul gotic destul de stîngaci, foarte diminuat ca forţă şi ca necesitate, spiritelor care resimţeau, în Nord ca şi în Sud, nevoia generală de a elibera indivizii.

Pentru a fugi de impersonalitatea medievală, Jan de Mabuse şi Van Orley, şi, în urma lor, Coninxloo, Coxcie, Van Hemessen, Martin de Vos, Jean Mostaert şi-au înclinat personalitatea în faţa celei a italienilor. Van Orley i-a urmat pe artiştii din Roma şi din Florenţa, Martin de Vos a invocat autoritatea veneţienilor şi astfel s-au născut acele anecdote prea dramatizate, acele nuduri prea ideale, acele greoaie scene mitologice. Dacă Jan de Mabuse nu şi-ar fi oprit uneori privirile pe feţele spîne şi puternice ale prinţilor şi ale negustorilor, dacă Van Orley, tapisier somptuos, n-ar fi păstrat în formele sale emfatice ceva din sentimentul dramatic cu care Rogier van der Weyden a însufleţit începuturile marii picturi flamande, şi mai ales dacă Rubens n-ar fi fost obsedat în tinereţea sa de poemele stîngace ale multor artişti care nu vorbeau decît despre Italia şi îi sfătuiau pe tineri să meargă să studieze acolo operele maeştrilor înainte de a pune mîna pe penel, toţi romanizanţii ar fi fost de mult uitaţi. Nici unul n-a ştiut să se aplece asupra oraşului Anvers, asupra marelui său port, asupra vieţii lui îmbelşugate, şi nici n-a ştiut mai ales să privească în sine afirmarea orgoliului de a trăi, pe care contactul cu un asemenea focar de acţiune ar fi trebuit şi ar fi putut să-l provoace.

Quinten Matsys, pentru că se născuse aici poate, pentru că trăise totdeauna aici, pentru că nu lăsa penelul din mînă decît pentru a apuca ciocanul de fierar, a fost singurul care a întrezărit noile izvoare pe care viaţa tot mai puternică a oraşului Anvers avea să le deschidă. La sediul ghildei,

125. Quinten Matsys. Punerea în mormînt (Muzeul din Anvers).

desigur, se vorbea despre Italia, şi tablourile pe care şi le arătau meşterii, marile nuduri trandafirii în peisajele sacre în care turme mînate de zei coborau pe pajiştile povîrnite, sporeau în jurul lui ispita de a supune modei forţele tinere pe care originile sale populare îl sileau să le respecte. Dar el începea să înţeleagă lecţia latină şi îşi frîna elanul unui instinct care se recrea încetul cu încetul. Întîlnim la el mai puţine goluri decît la marii primitivi flamanzi, dispoziţia figurilor din tablourile sale este mai puţin confuză, şi une-

ori aflăm în ele — ca în *Punerea în mormînt a lui Christos* — un efort foarte acuzat şi foarte susţinut către continuitatea liniilor şi către echilibrul volumelor, care constituie, fără îndoială, trecerea de la marele sentiment dramatic al lui Rogier van der Weyden la formidabilul arabesc în care Rubens va tîrî, într-un vîrtej bogat ca anotimpurile şi ordonat ca însuşi ritmul lor, toate formele vieţii. Oricum el e mai flamand decît ceilalţi, direct, compact, în tablourile sale cu o lumină de un farmec straniu şi cu peisaje îndepărtate şi transparente. Fiindcă lucra şi fierul, materia lui este întrucîtva dură şi uscată, ca şi cum n-ar fi avut timpul să privească rîul Escaut, ogoarele grase pe care el le udă, şi cerul, culoarea lui este oarecum ştearsă. Dar îi plac cărnurile sîngerînde, mîncarea bună şi petrecerile. Aflăm aici în germene întreaga şcoală din Anvers, de la prodigiosul Rubens şi pînă la mediocrul Teniers. Nu putem, mai ales după ce l-am înţeles pe Quinten Matsys, să negăm nici necesitatea şi nici importanţa rolului romanizanţilor. Ideea gotică în Flandra, ca şi în Franţa, ca şi în Germania, îşi epuizase resursele. Artistul din Nord trebuia sau să moară sau să accepte căutarea personală pe care artistul din Sud i-o propunea. El a acceptat-o cu hotărîre — Erasm este de aceeaşi vîrstă cu Jan de Mabuse şi cu Quinten Matsys — şi Shakespeare, Rubens, Rembrandt, iar mai tîrziu Newton, Lamarck şi Beethoven, au ieşit din această supunere înflăcărată.

V

Or, în Flandra, primul om pe care ea i l-a revelat lui însuşi era un fel de ţăran care din cauza limbajului lui neaşteptat, a vervei sale bizare şi puternice a fost prea adesea luat drept un primitiv doar comic, poate uşor ridicol, dar a cărui minte era liberă şi îndrăzneaţă şi al cărui suflet era nemărginit şi strălucitor. Se numea Pieter Breugel. Călătorise în Italia, fără să se grăbească, îmi închipui, avînd, fără îndoială, bani puţini, tîndălind, probabil, pe jos, întorcîndu-se din drum, făcînd lungi ocoluri pentru a străbate satele cuibărite în văgăunile pe care le descoperea umblînd pe căi mai lăturalnice, oprindu-se ca să deseneze un pîlc de copaci, o turmă, un grup de oameni care munceau pe cîmp, gestul unui copil, forma norilor. A înţeles probabil Italia. În loc să aducă de aici procedee tehnice şi generalizări uzate, s-a întors în Flandra pentru a privi, în afara oricărei deprinderi tradiţionale, a oricărei preocupări simbolice sau religioase, a oricărei dorinţe de a pune de acord propria-i viziune cu marele ideal colectiv şi confuz care se stingea treptat în mase, imaginea foarte pură şi foarte candidă, dar controlată de raţiune, foarte umană şi cu totul personală, pe care ea i-o lăsase în inimă.

A descoperit intimitatea peisajului către care, începînd de la Paul de Limbourg, se orientau pictorii din Flandra, dar pe care nici unul dintre ei, în afară de Paul de Limbourg însuşi, de Van der Goes şi de Patinir, nu-l înţelesese cu adevărat. Şi, de asemeni, în afară de Hieronymus Bosch, a

cărui vervă bufonă ascunde cu greu un sens profund şi familiar al bunului pămînt ţărănesc, al secerişurilor, al cositului, al semănatului şi al aratului. Fraţii Van Eyck ştiau să dea adîncime cîmpiilor ce se desfăşurau îndărătul procesiunilor şi al cavalcadelor care defilau pe sub ochii lor, Dierick Bouts, Memling îşi dădeau seama fără îndoială, că unduirile cîmpiei se pierd în aburi albaştri pe măsură ce se îndepărtează. Dar, în fond, nici unul dintre ei, nici chiar Jan van Eyck, nu îndrăznea să-şi mărturisească sieşi că toţi acei călăreţi, soldaţi şi profeţi nu erau pentru ei decît un pretext, că arborii şi cerul îi solicitau mai mult. Şi poate că iubeau prea mult draperiile grele, tapiseriile, veşmintele de catifea verde sau neagră, sau de postav roşu, pentru a căuta cu adevărat în peisaj, oricît de atraşi ar fi fost de el, altceva decît corespondenţe armonice, un acompaniament somptuos şi fratern pentru scenele de prim plan.

La Bruegel, totul se schimbă, sau mai curînd totul atinge deplina maturitate. El se aşază în centrul cîmpiilor, cîmpia însăşi e cea care trăieşte, omul care o străbate nu trăieşte o altă viaţă decît cea a cîmpiei, el participă la toate schimbările ei, la toate dramele ei, are deprinderile şi dorinţele, şi trebuinţele ei. Cu egal interes, pictorul le cere oamenilor şi copacilor să-i vorbească. Şi unii, şi alţii sînt în aceeaşi măsură prietenii lui, el repetă confidenţele naturii inerte şi pe cele ale naturii însufleţite cu acelaşi lirism naiv, spontan, dar stăruitor, şi poate puţin ironic. Sau, mai curînd, nici unul dintre lucrurile terestre nu este pentru el inert, nici

126. Pieter Bruegel (?). Parabola orbilor (Muzeul din Neapole).

127. Pieter Bruegel. Jocurile de copii (Viena).

unul, nici chiar pămîntul, nici chiar crenguţele uscate, nici chiar obiectele fabricate de mîna omului, nici chiar pietricelele de pe drum. Toate îi vorbesc în acelaşi timp, discret, toate flecăresc cu el şi îi şoptesc, toate au mica lor viaţă personală, modestă, dar hotărîtă să nu piardă nimic din drepturile ei.

Cum de e cu putinţă ca dintr-o acumulare de fapte

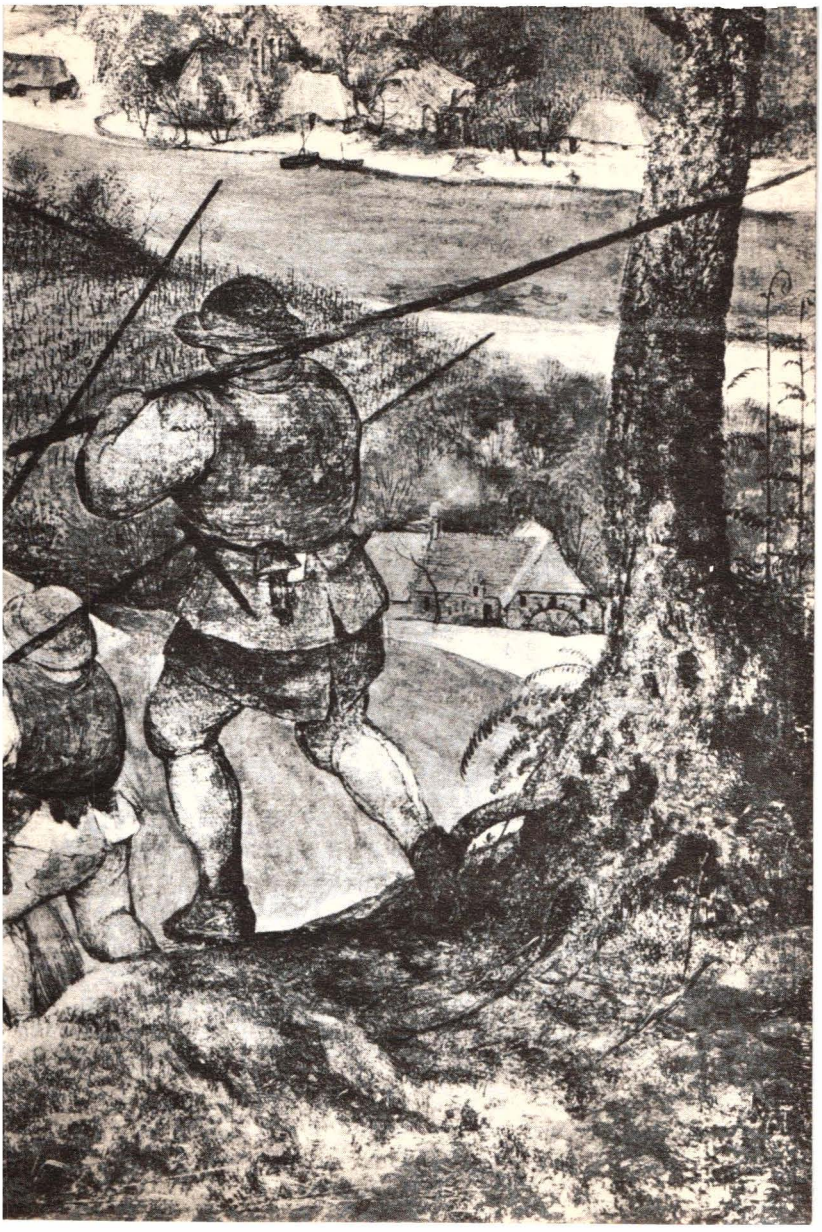
126

atît de mărunte să izbucnească o viață atît de puternică ? Fie că pătrunde pe unica stradă sau în piața unui sat, fie că se află singur în mijlocul cîmpiilor, el vede totul, pînă și lucrurile cele mai mici, și ne face să le vedem pe toate, imprimînd ansamblului o asemenea însuflețire, încît universala poezie a mulțimii și a pămîntului ne inundă treptat. Cum e cu putință să poți număra sutele de copii care se joacă, să distingi micile lor jucării, să te înveselești împreună cu ei, să poți asculta flecărerile și bîrfelile gospodinelor adunate în grupuri sau care îi șterg pe copii la nas, sau care mătură pragul ușilor, să-i poți întovărăși cu o privire înduioșată pe oamenii simpli care umblă în sus și în jos cu căruțele și cu uneltele lor, să poți în același timp să cuprinzi activitatea generală, colcăitul dezordonat al tuturor acestor grupuri umane atît de umile, să recunoști în larma confuză rîsetele și plînsetele, toate strigătele, toate chemările, întîmplările șușotite la ureche ? Cum poate el zări toate frunzele copacilor, toate ramurile lor subțiratice pe cerul alb, toate firișoarele de iarbă, cum poate distinge toate păsările care zboară și care țopăie, cum poate descrie una după alta toate ferestrele caselor, insuflînd în același timp naturii întregi acea viață colectivă care nu desparte nimic de nimic, învăluie și acoperă toate lucrurile cu același aer, cu același cer ? Cum de nu uită, cînd povestește în toate amănuntele ei o întîmplare măruntă, că este pictor, susținînd, de la un capăt la celălalt al pînzei, cele mai subtile, cele mai dense, cele mai discrete armonii, asociind tonurile cu o știință minuțioasă, pe care iubirea

lui o face emoționantă precum cîntecul unei voci omenești ?

Lumea lui este o ființă vie, care rămîne vie și de aproape și de departe, trăind în armonia superioară și impunătoare a tuturor elementelor ei acumulate, trăind în fiecare din atomii a căror funcționare obscură asigură această armonie. Ea își poartă viața în ea însăși, s-ar spune că e independentă de poetul meticulos care își învăluie atenția în atîta mister, supusă cu simplitate ritmului anotimpurilor, trecerii neregulate a vînturilor și a norilor, pradă, cu pămînturile și cu cerurile ei, cu vegetația, culturile, animale și oamenii ei, tresăririlor celor mai imperceptibile ale imensului univers. Nu există fir de iarbă care să nu se emoționeze, cînd aerul și apa sînt emoționate pentru că cerul s-a întunecat, undă din rîu care să nu-și dea seama că el se va ciocni de o cotitură a malului și că se va abate din drumul lui, acoperiș de colibă care să nu-și schimbe înfățișarea după cum pîlcul de copaci sub care se ascunde are frunze sau e desfrunzit, nu există om, nu există ciine care să calce în același fel pe pămîntul acoperit de zăpadă, pe pămîntul noroios al primăverilor și al toamnelor, pe pămîntul verilor, căptușit cu ierburi calde, nu există copac care să nu se profileze, limpede și negru, pe marele peisaj alb al tăcutei ierni sau care, în august, prin frunzișul său vaporos, să nu fie una cu aburii ce urcă din pămînt. Primăvara freamătă și murmură. Vara leneșă miroase a fîn și a sudoare, toamna e grea de toate turmele cu spinări vălurite, de copacii prea încărcați, de casele pline, de toate mamelele ei umflate. Și apoi iată vîntul, ramurile

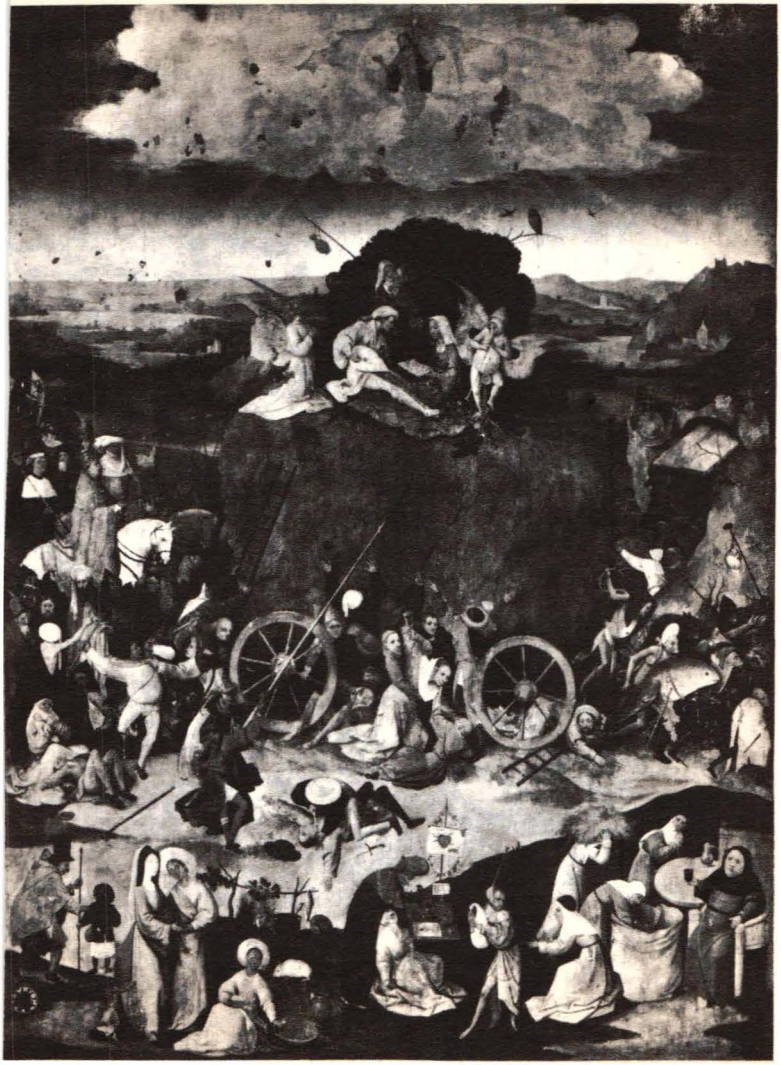
128. Pieter Bruegel. Toamna, *detaliu* (Viena).



desfrunzite, graba de a ajunge acasă. Iarna e luminoasă, iarna e întunecată, pămîntul adormit rămîne nemişcat, nu se mai aude nimic altceva decît freamătul îngheţat al apei. Spaţiul absoarbe, în armoniile aproape stinse ale anotimpurilor pătrunse de ploaie şi înţepenite de frig, sărmanele colibe cuibărite, ale căror ziduri sînt vopsite cu pămînt şi ale căror acoperişuri sînt vopsite cu cer, pentru că ele participă la gloria pretutindeni prezentă a lumii. Iarna violetă şi neagră e mai grea cînd pămîntul îngheţat scrîşneşte pînă în vîrful ramurilor, decît atunci cînd zăpada i-a acoperit scheletul gol, înăbuşind toate zgomotele, în afară de vocile oamenilor, care se înalţă, uimite că sînt singure.

Acest mare pictor este un om bun. De aceea împărtăşeşte nefericirea tainică sau fericirea tainică a apei, a pămîntului, a frunzişului, a animalelor, a pămîntului şi a văzduhului. Ca şi Hieronymus Bosch, care l-a influenţat mult, dar la al cărui simbolism exagerat, fantasc şi bizar, la al cărui infern colcăind de monştri heterocliţi, la ale cărui coşmaruri groteşti, la al cărui spirit fantezist şi fantastic el a renunţat curînd, a auzit, desigur, plînsetul secolului, şi, mai tînăr decît el, a putut presimţi apropierea cumplitei drame care va îneca în sînge pămîntul cel bun şi va acoperi cu fum nemărginitul cer al Ţărilor de Jos. Ideile reformiste au pătruns în Flandra încă din 1520, iar de cînd Spania domneşte aici au şi început să fie arse cărţi, schingiuiţi apostoli, înălţate ruguri. Poate că l-a cunoscut pe Antonio Moro, suflet implacabil, privire sălbatică de flamand spaniolizat, gata să

129. Hieronymus Bosch. Carul cu fîn. Triptic, panoul central (Escurial).



înalţe efigia atroce a ducelui de Alba, călăul bolnav care va veni să-i tragă pe roată, să-i spînzure, să-i fiarbă în smoală sau să-i răstignească pe calicii răzvrătiţi. Toate acestea îl fac pe Bruegel să sufere, dar cum cîmpiile l-au învăţat blîndeţea, el nu spune nimic, mulţumindu-se să parafrazeze pentru viitorime străvechea legendă biblică. Iubitor dintotdeauna al copiilor mici, a povestit cu de-amănuntul şi în mare, cu verva năvalnică a contemporanului său Rabelais, toate jocurile lor, de-a capra, de-a datul pe gheaţă, de-a bilele, de-a sfîrleaza, de-a titirezul, de-a picioroangele, a descris cu o duioasă ironie mica lor viaţă activă şi serioasă, începînd cu cei mai mari, care se războiesc între ei, şi pînă la cei mai mici, care fac turte de nisip sau îşi cercetează cu gravitate caca, toate jocurile copiilor care se joacă de-a viaţa. Iubitor dintotdeauna al copilaşilor săraci, îmbrăcaţi grotesc, cu pantaloni prea lungi şi peticiţi, cu ghete uriaşe, cu fuste prea mari în care se împleticesc, cu mari basmale femeieşti încrucişate pe piept, din care li se văd degeţelele îngheţate, el a situat *Uciderea pruncilor* într-un sat sărac ascuns sub zăpadă — zece colibe în jurul unei clopotniţe, iazul şi rîul îngheţate, un escadron de fier, cu suliţele înălţate, care închide ieşirile. Soldaţii îşi fac meseria, mamele se zbat cu gesturi jalnice, oameni sărmani imploră, înconjurînd căpeteniile indiferente, cei mici nu ştiu, cred poate că e un joc, se lasă ucişi privind în altă parte, cîini care ţopăie, o pasăre, sînge răspîndit pe pămînt, un mic trup întins pe jos. Şi asta e tot. Înainte de a muri, el i-a văzut trecînd pe icono-

130. Jean Malouel (?). Fecioara şi Pruncul (Colecţie particulară).

clești, i-a putut vedea sfărîmînd statuile, sfîșiind imaginile pe care le iubește. Toți sînt deopotrivă, cei care sfărîmă idolul ca și cei care au uitat cum trebuie să-l adore. El știa asta foarte bine, și și-a spus gîndul în *Parabola orbilor* — un peisaj indiferent, lanțul șubred al oamenilor cu orbitele lor goale în chipurile înălțate spre cer, poticnindu-se în întunericul absolut al destinului și al rațiunii.

Artiștii gotici introduseseră natura în catedrală, dar fragmentar, ca element decorativ. Catedrala, de sus pînă jos, era simbol, dar un simbol fixat de dogmă, acceptat de mulțime ca adevăr revelat. Dacă flamanzii, la sfîrșitul secolului XVI, au consimțit în mod definitiv să intre în lumea modernă, al cărei program fusese trasat de Leonardo Da Vinci, de Michelangelo, de Rafael, de Tițian, ei au făcut-o cu Pieter Bruegel și prin Pieter Bruegel, care a dezvăluit sufletului din Nord trupul întreg al naturii și a încredințat simbolismul etern judecății spiritului.

FONTAINEBLEAU, LOIRE ŞI DINASTIA VALOIS

I

În secolul XV, arta sculptorului gotic nu dispăruse cu totul, dar, în afara provinciilor cucerite, ea nu-şi putea supravieţui decît cu condiţia de a renunţa pentru totdeauna la simfonia arhitecturală sfărîmată. Deoarece Comuna murise, deoarece monarhia nu avea nici timpul, nici răgazul, nici resursele necesare spre a înălţa catedrale, sculptura se refugia în singurul loc pe lîngă care războiul trecea fără a-l atinge. Decît să piară, ea popula liniştea naosurilor şi întunericul cavourilor funerare cu mari figuri culcate, în care, într-un simbolism cu atît mai emoţionant cu cît era mai involuntar se asociau agonia visului social formulat de mulţimea dispărută de două secole şi criza visului monarhic ameninţat să fie înfrînt. Sculptorii francezi care acoperiseră ţara cu meşteşugari, cu ţărani, cu animale, cu frunze şi cu flori de piatră, nu mai făceau acum decît morminte, şi morminte de regi. Ei îi întindeau pe bărbat şi pe femeie alături, puternici şi gravi, necunoscînd îndoiala nici în moarte — după cum nu o cunoscuseră nici în viaţă — formulîndu-şi astfel propria lor forţă, propria lor gravitate, speranţa mîngîierilor pe care nu le mai aşteptau pe pămînt.

131

Preocuparea pentru abilitatea de execuţie se afirmă, fără îndoială, repede şi tot mai mult, în admirabilele mîini împreunate, în frumoasele feţe pure cu ochii închişi, în bonete, draperii, rochii, steme şi armuri. Dar deşi credinţa îl părăseşte treptat cu fiecare zi, deşi italianismul crescînd îl asediază de pretutindeni, sculptorul de morminte, pînă la Barthélemy Prieur, trecînd prin André Beauneveu, Guillaume Regnault şi Germain Pilon însuşi, încă se lasă călăuzit de tradiţia sculptoru-

131. Jean Malouel (?). *Pietà* (Muzeul Luvru).
132. Şcoala provensală, 1480. Adorarea Pruncului *detaliu* (Muzeul Calvet, Avignon).

lui gotic. El a alunecat în mod insensibil de la sentimentul profund al dreptății și al morții la știința anatomiei, care-l îndeamnă pe Germain Pilon să-i întindă goi pe lespedea funerară pe regina și pe regele său.

Arta mormintelor îl apropie pe artistul francez de monarhia franceză. Acum nu mai există libertăți comunale, nu mai există provincii bine definite, nu mai există un teritoriu național în formare. Marii vasali își împart pămînturile pe care englezii nu le ocupă încă. Acum Franța este regele, pînă cînd centralizarea monarhică va reface, prin rege, Franța. Unde va merge regele va merge și artistul, iar soarta și viața regelui vor fi hotărîtoare, dacă nu pentru natura artistului, cel puțin pentru pretextul lui de a o manifesta.

132

În afara limitelor invaziei engleze, în Burgundia, în Flandra — arta stufoasă, materială, exuberantă a oraşelor active, a hambarelor îmbelşugate, a beciurilor pline. În provinciile ocupate — agonia flamboyantă a bisericilor, sculptorul nefericit căutînd paradisele mistice, şi Jean Malouel, artistul rămas credincios Parisului nimicit de marile războaie, plîngînd, alături de mame, moartea copiilor, nemaivăzînd pretutindeni decît fiinţe bolnave, adorîndu-i pe martiri, urîndu-i pe călăi. Întreaga sănătate a Franţei, precară, la drept vorbind, şubredă, ameninţată clipă de clipă, e legată de soarta nesigură a dinastiei Valois. E o artă săracă, firavă şi ponosită ca şi ei, dar care, şi asta e esenţial, trăieşte. Speranţa populară îi susţine, în ciuda a toate, întovărăşindu-i pretutindeni pe prinţii rătăcitori. Jehan Foucquet e de aceeaşi vîrstă cu Ioana d'Arc, şi deea franceză se perpetuează între paginile miselurilor pe care el le împodobeşte cu înluminuri pentru regele Carol al VII-lea, aşa cum se afirmase şi sub casa de Orléans la Patay, la Reims, la Rouen. Vocea lui este slabă pentru că e izolată, dar e pură. Înaintea lui Carol al VII-lea Ioan cel Bun a auzit vocea lui Girard d'Orléans. După el, Ludovic al XI-lea va auzi vocea lui Villon, Francisc I pe cea a lui Rabelais, Henric al II-lea pe cea a lui Jean Goujon, Carol al IX-lea pe cea a lui Ronsard. Această rasă descompusă şi cu mintea slabă a împletit totuşi crinul regal albăstrit de otravă şi laurul muiat în sînge, cu frunzele de stejar pe care vîntul războaielor naţionale sau civile le smulge din pădurea gotică. Pe jumătate italieni, ei n-au ignorat niciodată cu totul sensul gîndirii franceze.

133. Froment d'Avignon. Tufişul în flăcări, *detaliu* portretul lui Jeanne de Laval (Catedrala din Aix-en-Provence).

Vechea noastră pictură, în acea liniştită Touraine în care, izgoniţi din bazinul Senei, se refugiaseră regii, se revărsa, ca şi în alte părţi, dintre paginile cărţilor de rugăciune, prea strîmte pentru a o cuprinde. Dar flăcările infernului şi paradisele strălucitoare nu o atrăgeau prea mult. Ea avea bunul simţ al oamenilor noştri din centrul Franţei, accentul lor curat, înţelepciunea lor uşor maliţioasă. Venea din ţinutul frumoasei Agnès Sorel, al sănătosului şi generosului Rabelais, al metodicului Descartes şi al lui Honoré de Balzac, care spune lucruri atît de substanţiale într-un limbaj atît de nud. Era fericită că trăieşte şi gîndea fără efort. Nimeni nu era mai capabil decît Foucquet să combine linii largi pe un fond de aur, să construiască pe îndelete portrete de regi ţepeni şi bolnavi, de cancelari solizi, de femei tinere cu sînii goi, ferme-

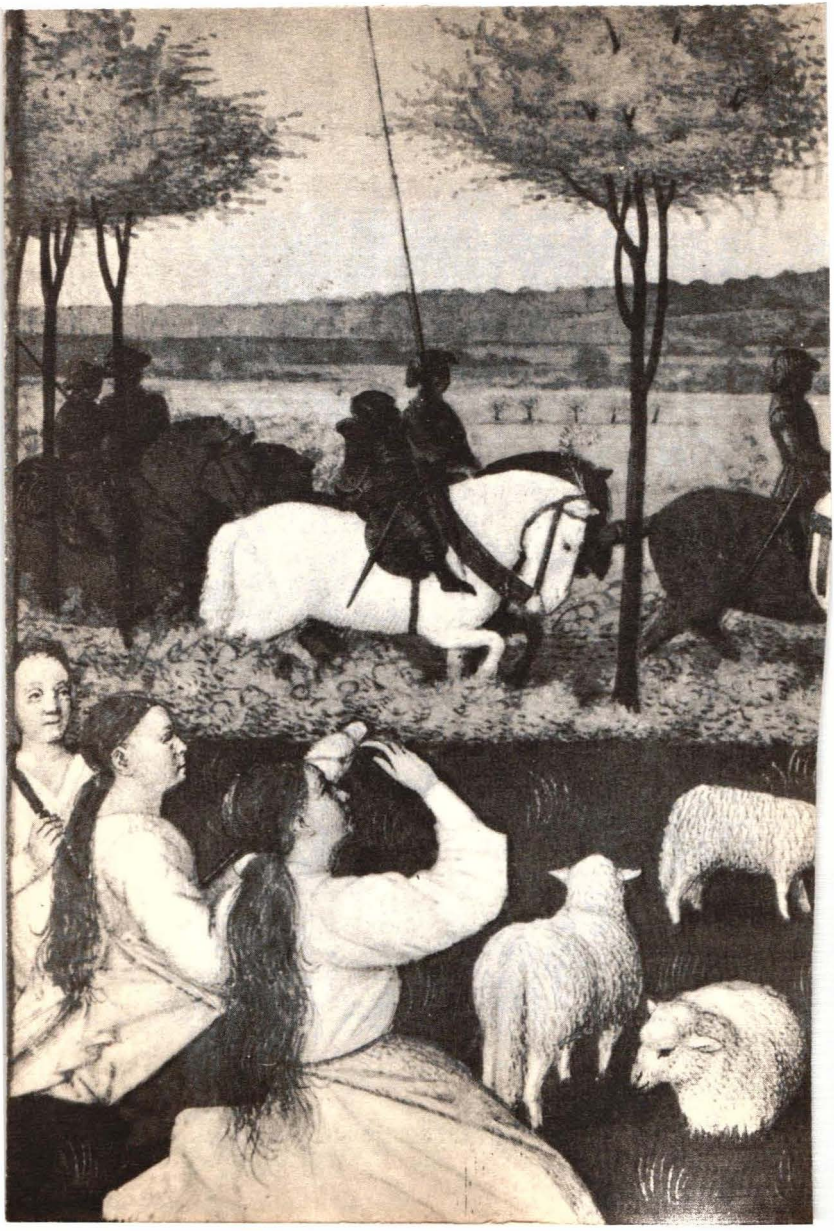
134

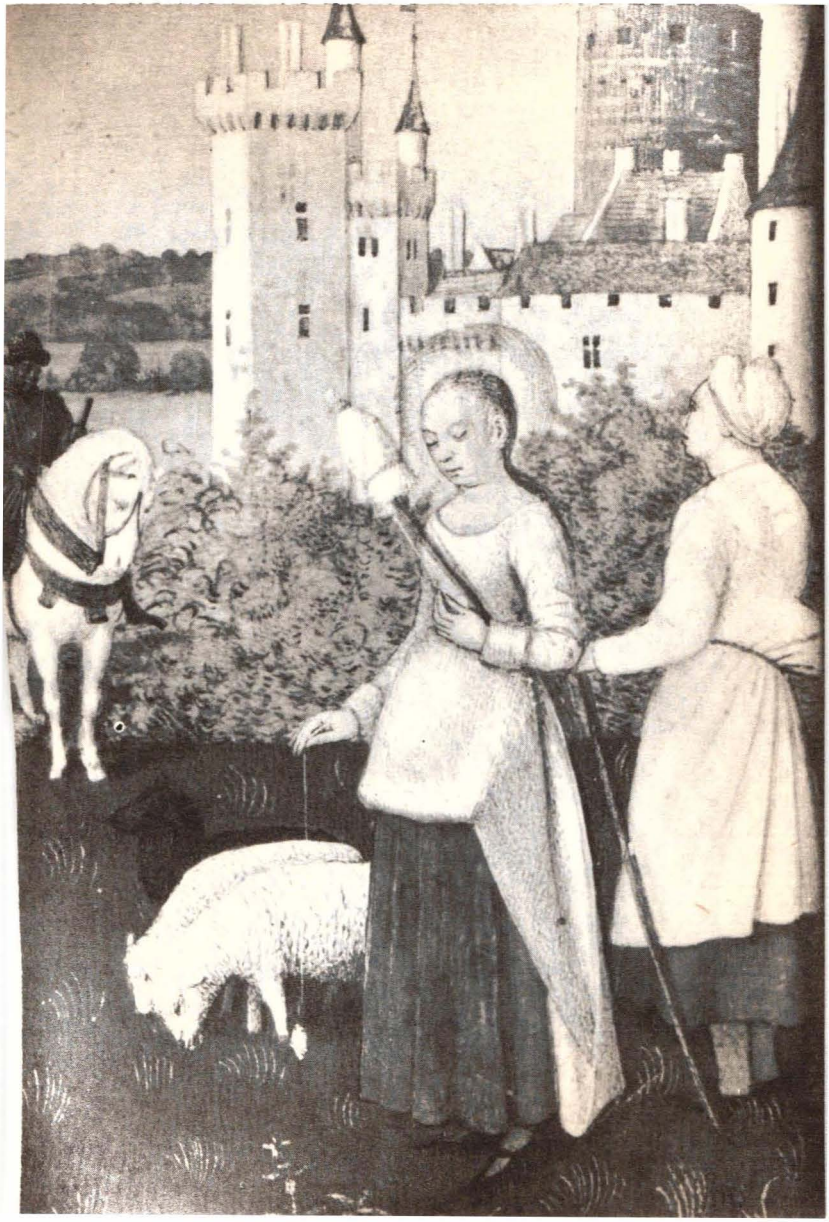
cătoare, cu ochii plecați sub văl, în timp ce în jurul lor plutește o atmosferă imponderabilă de duioșie și de inteligență, în armonia discretă și deliberată a unei picturi limpezi ca o dimineață de primăvară. Părinte și maestru al picturii franceze, el poseda în cel mai înalt grad virtuțile ei structurale, oarecum seci, se spune, pentru că le lipsește lirismul culorii, sau pentru că el nu ni se dezvăluie decît treptat, cu pudoare, ca un izvor ce se ascunde printre ierburi și nu ca un torent. Virtuți puternice, comune tuturor artelor noastre, literatură, teatru, sculptură, pictură, desen, muzică,

134. Jehan Foucquet. Etienne Chevalier prezentat de Sfîntul Etienne (Berlin).

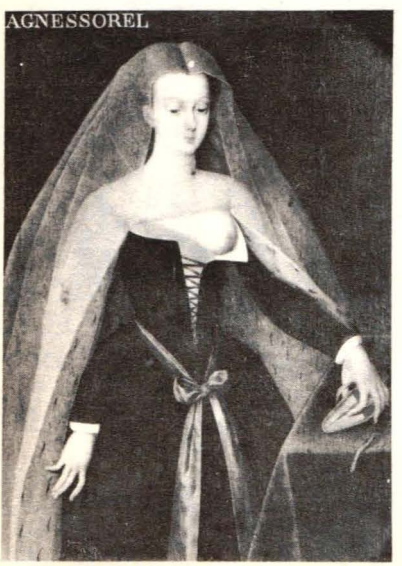
și care transpun cele opt secole neîntrerupte de arhitectură franceză în alcătuirea lor limpede, cu cadența lor măsurată, cu sensibilitatea lor stăpînită între muchiile construcției, cu profunzimea lor lipsită de umbre și cu emoția lor discretă. Părinte și maestru al marelui portret sobru, onest, plin ca un bloc de piatră, el nu se simțea totuși nicicînd mai la largul lui decît atunci cînd, uitînd cu totul de realismul magnific al Flandrei, pe care-l cunoștea prin intermediul manuscriselor, sau de idealismul nervos al italienilor, pe care l-a studiat cu prilejul unei călătorii făcute în tinerețe în peninsulă, se străduia să exprime cu tainică duioșie poezia intimă și calmă a pămîntului, familiaritatea amănuntului domestic, munca bine făcută și curajoasă a gospodinelor din Touraine, pe care le surprinde întinzînd cearceafuri, făcînd patul, orînduind dulapurile, supraveghind supa și focul. Era înzestrat de natură cu un sentiment ce nu poate fi întîlnit decît la un popor de agricultori, și care este prin excelență francez. Erau idile țărănești, pictorul vorbea ca un om care cunoaște bine turmele de vite și pe cei ce muncesc pămîntul. Totul consimțea la propria-i viață, și a fost nevoie de aristocratizarea rapidă a picturii pentru ca stilul dur, semeț și profetic al artiștilor italieni să dea artei franceze acel scurt elan către interpretarea lirică a formei ce se va realiza pentru o clipă în opera lui Jean Goujon. Foucquet nu avea nici dorința, nici simțul dramei, și cînd aceasta îi trecea prin față, el se interesa mai mult de trama ei psihologică decît de mișcarea ei pasională. Era aproape întotdeauna mai mult atent decît entuziast,

135. Jehan Foucquet. Sfînta Margareta. Cartea de rugăciuni a lui Etienne Chevalier (Muzeul Luvru). ▶





şi mai mult interesat decît emoţionat, sau mai curînd el nu îngăduia niciodată emoţiei să depăşească limita măsurii ideale. Om spiritual şi blînd, uşor maliţios, de o mare inteligenţă deşi ingenuu, şi foarte îndrăgostit de ingenuitatea sa. Cînd pictează cercurile de azur şi de foc care păzesc intrarea în paradis, el ştie cît se poate de bine că ele nu pot fi de un alt roşu şi de un alt albastru decît sînt copacii din Iudeea şi albăstrelele din iubita sa Touraine. Şi tonurile de verde crud ale pajiştilor şi rozul roşcat al florilor de castani apar întotdeauna sub impalpabilul praf de aur



136. Şcoala lui Jehan Foucquet. Agnès Sorel (Colecţie particulară).

care dă evenimentului cotidian semnificaţia lui sacră.

Nu mai regăsim în istoria noastră această naivitate înţeleaptă, această vigoare precisă, această candoare maliţioasă, decît două sau trei secole după Foucquet, în opera lui La Fontaine, Molière, Chardin. Ele aparţin acelui ţinut şi acelui timp, prelungind pe alocuri zvonul tot mai stins al mulţimilor. Ele sînt adesea încă anonime, ca şi cum Franţa s-ar strădui să reziste cît mai mult cu putinţă individualismului ispititor pe care i-l propune Italia. Mîini frumoase aşezate calm, feţe învăluite, ochi duioşi, guri maliţioase — vechii sculptori şi vechii povestitori psihologi continuă să existe în toate acestea, aşa cum îi vom regăsi şi în moralişti, pînă la nuvelele lui Voltaire. E, desigur,

137

138

137. Colin d'Amiens. Ludovic XI (Colecţie particulară).

138. Corneille de Lyon. Portret (Muzeul Condé, Chantilly).

139

140

prin amestecul său de ingenuitate, de maliţiozitate şi agerime, cel mai de seamă moment al portretului francez, primul dintre toate prin valoarea sa psihologică, şi care prezintă, în aceste două secole de suferinţă, de observaţie şi de cucerire, de la Malouel la Lagneau, Foucquet, Colin d'Amiens, pictorii din Avignon, Perréal, Jean şi François Clouet, Corneille de Lyon, zece necunoscuţi, o riguroasă continuitate. Dar covîrşite de valul crescînd al italianismului, vocile lor se pierd pentru contemporani. Maestrul din Moulins, care se numea poate Jean Perréal, ascunde în tablourile sale bisericeşti delicate figuri franceze, feţe pure de copil, o blîndeţe generoasă care se revarsă cu discreţie, ca şi cum s-ar teme să nu supere gustul curţii şi noile mode. Cît despre Jean şi François Clouet, deşi deţin privilegiul aproape exclusiv de a reproduce trăsăturile regilor, ale reginelor, ale prinţilor, ale marilor vasali, importanţa lor, în fond, este mică la curtea ultimilor Valois. În faţa lor se pozează în grabă, ca în faţa unui obiectiv fotografic al cărui aviz necruţător nu va fi arătat decît celor intimi. Probitatea, atenţia, pătrunderea lor sînt atît de mari, e adevărat, încît din cîteva linii, din cîteva pete de lumină, din cîteva umbre abia indicate, ei fixează pentru totdeauna în crochiurile lor lipsite de pretenţii şi chiar de ironie spiritul profund pe care clipa trecătoare îl dezvăluie aceluia care ştie să-l înţeleagă. Portretele lor par calchiate pe muchiile feţei, pe tăietura pleoapelor, pe reţeaua superficială a vinelor, pe fiecare fir de păr. Figuri tarate şi nesănătoase, cicatrici de abcese care s-au spart, cloroză, urechi care curg,

139. Maestrul din Moulins. Naşterea lui Isus (Palatul Episcopal, Autun).

140. Anonim. Portretul unei necunoscute (Muzeul Luvru).

rasă otrăvită de italieni bigoți. D'Aubigné, mai pătimaș, dar mai puțin crud, a înțeles probabil aceste efigii, după cum Brantôme, fără îndoială, a cunoscut figurile viclene, de o grație dulceagă, pe care Corneille de Lyon, unul dintre artiștii cei mai capabili din acel timp de a vedea cum dă tîrcoale viața ascunsă a spiritului în lucirea ochilor și în surîsul gurii, și de a c surprinde, a o fixa pe fonduri albastre sau verzi, prin aceleași procedee ca și ei. Acești artiști sînt mai ales istorici. Timpul n-a știut să le folosească talentul minuțios de pictori — curbe continui, ovale pure, smalț și giuvaeruri, materie îngrijită și concentrată —, armonii dure și dense. Prinții lor cu talii de viespe se înalță pe fonduri luminoase, caii lor înveșmîntați în purpură îi poartă pe regi către corturile țesute cu fir de aur, ei ne fac să uităm urîțenia stăpînilor, așezîndu-i cu grijă în racle de raze cristalizate.

II

Cum e cu putință ca pămîntul care i-a hrănit pe sculptorii catedralelor, care l-a hrănit pe Foucquet, care l-a hrănit pe La Fontaine, care i-a hrănit pe frații Le Nain, care a impus celor doi Clouet, de origine flamandă totuși,, precizia și sobrietatea aspectelor lui, să rămînă condamnat, după ce s-a exprimat pe de-a-ntregul într-o explozie de iubire, prin miile de voci unite ale mulțimii celei mai omogene și mai legate de pămîntul ei din cîte au existat poate vreodată, să nu reapară, în savoarea lui simplă, decît arareori de-a lungul

141. *Detaliu* la **139**

142

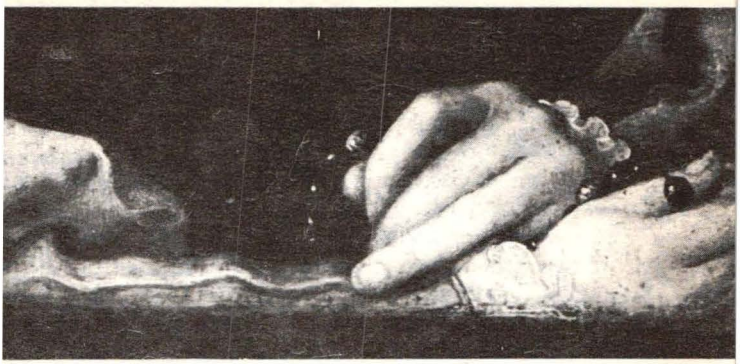
143

144

secolelor care au urmat, şi doar în opera cîtorva izolaţi ? Lipsa lui de agresivitate, mai ales în regiunea rîului Loire îi conferă un farmec care ar trebui să-i cuprindă şi să-i reţină pe cei ce se nasc şi trăiesc aici. Nicăieri colinele nu se succed atît de lin ca în Franţa, nicăieri lucrurile nu sînt scăldate într-o lumină mai calmă, la fel de îndepărtată de lumina crudă a Sudului ca şi de strălucirea profundă a Nordului, nicăieri apele nu sînt mai limpezi, aerul şi pămîntul mai diafane. Artiştii se nasc aici cu duiumul dar puţini seamănă cu locul în care s-au născut. Prea mulţi oameni străbat Franţa, aşezată la răspîntia lumii moderne, între Spania, Italia, Germania, Ţările de Jos, Anglia, şi scăldată de cele două mări care îi aduc Orientul şi Vestul. Niciodată ea nu e pe deplin ea însăşi ; se reînnoieşte neîntrerupt. Iată slăbiciunea, dar şi forţa ei. Ea nu are nici un erou

142. Jean Clouet. Guillaume de Montmorency (Muzeul din Lyon).

143. Jean Clouet. Jeanne d'Albret (Colecţie particulară).



145

care să o cuprindă pe de-a-ntregul în sufletul lui, ci o inteligență difuză, renăscînd neîncetat din propria-i cenușă spre a le arăta națiunilor că toate au participat la formarea ei și că, la rîndu-i, ea își exercită neîncetat influența asupra dezvoltării lor. E un popor născut pentru a fi fericit, pentru a se hrăni în pace cu recoltele sale de grîu și de struguri, dar condamnat la eternul martiriu, pentru că nu le dă celorlalte popoare timpul de a-l înțelege și pentru că celelalte popoare nu-i lasă timpul de a se realiza. Iată de ce s-a grăbit atît de mult să înalțe catedrala. Presimțea că poate nu va mai fi în stare să lase moștenire viitorului adevărata-i imagine.

Italia, cel puțin, îi insufla o nouă înflăcărare, și cum forța lui descreștea, aproape nu-i mai rezista. Dar spiritul Burgundiei și al Flandrei, pe care odinioară îl trezise la viață, îl influența la rîndul

144. François Clouet. Autoportret(?), desen (Muzeul Luvru).

145. *Detaliu* la 143.

său. Îl vedem pe Michel Colombe părăsind marele naos pentru a se apleca, în umbra colorată a unei capele, peste marele mormînt teatral, al prinţilor burgunzi. Ar vrea să ia ceva din fastul lui abundent, dar chiar şi aceasta e cu neputinţă. O anume slăbiciune, o istovire, un fel de tensiune arzătoare către preocuparea pentru frumuseţea formală anunţă invazia idealismului italian şi, din nefericire, şi a formulelor sale. Faţadele a nenumărate palate, a nenumărate biserici, jubeurile, amvoanele, stranele, grilajul altarului, vitraliile, lemnul sculptat, fierul forjat, ceramica din aceeaşi epocă, poartă toate aceeaşi amprentă. Sedusă de atîta graţie, Franţa va ceda.

Avignon oprise de multă vreme spiritul transalpin în trecere, care prefera, de altfel, să urce pe valea Ronului, pentru a se introduce în Burgundia şi în Flandra, evitînd teritoriile pustiite de război. Încă din prima jumătate a secolului XIV, o dată cu papii, Italia cucerise din punct de vedere moral Provenţa, atît de pregătită să o primească prin străvechile ei vestigii greco-latine şi prin moravurile prielnice dragostei care domniseră aici totdeauna. Giotto a fost pe punctul de a se duce la Avignon. Petrarca a cerut aici marelui Simone Martini, care venise să acopere cu nobile fresce sălile palatului papilor, să facă portretul Laurei. Francezi necunoscuţi au lucrat aici cu şi după el. În interiorul măreţei fortăreţe, zidurile dispăreau sub pădurile pictate străbătute de vînători, pline de păsări, de muşchi verde, în care izvoarele fremătau. Chiar după plecarea curţii pontificale, oraşul rămînea locul de întîlnire a civilizaţiei Sudului

146. Michel Colombe. Mormîntul lui Francisc II de Bretania, *detaliu:* Prudenţa (Catedrala din Nantes).

şi a civilizaţiei Nordului. Apropierea curţii din Aix, unde bunul rege René, el însuşi pictor de înluminuri, se înconjura de sculptori, de pictori, de trubaduri, de menestreli, nu putuse decît să alimenteze puternicul focar de cultură pe care un secol de activitate paşnică îl crease aici. Prin portretele sale pline de adîncime şi grave, în care izbucneşte violenţa Sudului, prin peisajele sale seci, dar arzînd de lumină, în care cresc portocali, Nicolas Froment, Van Eyck-ul din Avignon, a lucrat aici în preajma lui, în umbra răcoroasă a mănăstirilor şi a castelelor cu ziduri groase şi mulţi artişti din Burgundia, părăsiţi la sosirea flamanzilor, au plecat din Dijon şi s-au aşezat în valea Ronului. Enguerrand Charonton a adus aici, din Laon, o dată cu ştiinţa culorii, pe care o învăţase de la pictorii din Flandra, cinstea şi sănătatea locuitorilor din Champagne. Creuzet vibrant al forţei italiene, în care materialitatea şi densitatea picturii din Nord se amalgamaseră cu acuitatea observaţiei şi cu sobrietatea franceză !

Prin profunzimea înăbuşită a tonurilor sale de brun, de roşu, de verde aproape negru unduind pe fondul abstract, cu totul şi cu totul de aur, cu clopotniţe îndepărtate şi cu domuri, prin legănarea tragică a marilor trupuri aplecate peste cadavrul gol, prin cadavrul însuşi, pur şi sculptat ca o idee, marea *Pietà* din Avignon este una din culmile armoniei. În afară de Italia şi de Flandra, unde totul, în acel moment, cîntă ca o orchestră, în marea tăcere a Franţei, e ca sunetul unui violoncel urcînd singur peste morminte.

Oricît de mare ar fi fost nefericirea Franței în secolul XV, focarul din care s-a născut această operă nu putea să nu proiecteze cîteva licăriri de lumină în imaginația artiștilor din provinciile ei din Nord. De altfel, Italia îi influențase chiar înaintea epocii gotice, iar stilul romanic nu era decît o aplicare, conținînd și influențe orientale și septentrionale, a principiului arhitectural esențial al Romei. Sculptorii, zidarii, pictorii de vitralii francezi călătoreau. Exista un schimb de manuscrise, de mobile, de armuri, de obiecte lucrate în aramă și în fier. Dar acestea erau influențe de

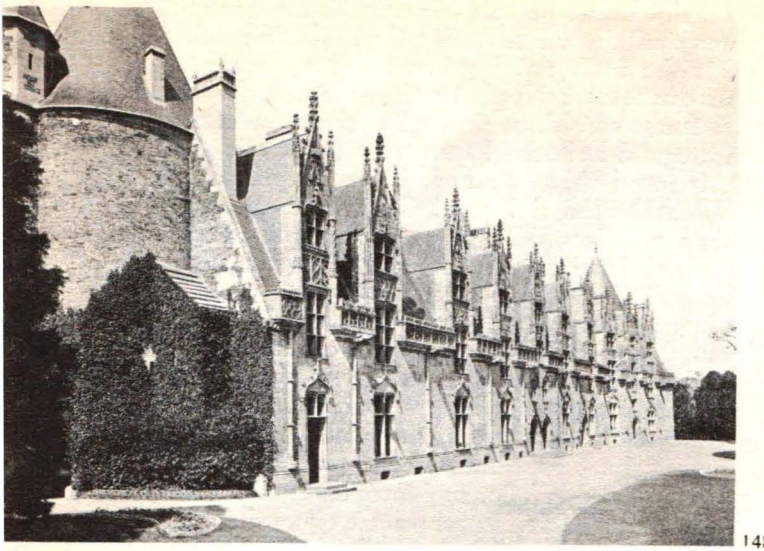
147. Școala din Avignon. Pietá (Muzeul Luvru).

suprafață, pe care viața puternică a poporului le asimila fără a-și da seama. A fost nevoie de marea expediție militară de la sfîrșitul secolului al XV-lea, pentru a străpunge cu totul zăgazul pe care îl prezenta orașul Avignon. Carol al VIII-lea a adus Italia pe urmele armatelor lui.

III

Monarhia franceză nu-i putea refuza artei italiene o simpatie înflăcărată. Ruinată de o sută de ani de războaie, tîrînd în urma ei oameni care în această perioadă cumplită își uitaseră de propria lor civilizație, ea a fost cu atît mai uimită de comorile îngrămădite în orașele lombarde sau toscane, cu cît arta italiană începea încă din această epocă să se exteriorizeze, să se ocupe tot mai mult cu decorarea palatelor unei burghezii îmbogățite și a capelelor papalității restaurate. Banii, la noi, se întorc în sipetele regale, pacea renaște în sate, și e foarte firesc ca, întorcîndu-se într-o Franță ce nu și-a revenit încă după loviturile primite, în care străvechile izvoare au secat, în care izvoarele tinere sînt încă subterane, regele să se gîndească să aducă cu el, pentru a-i înălța castelele ruinate, a i le zidi, a i le decora, cîțiva dintre acei artiști a căror fecunditate, facilitate, vervă abundentă și nervoasă îl încîntă. Arhitectul Fra Giocondo îl urmează în Franța pe Ludovic al XII-lea. Francisc I îi cheamă aici pe Da Vinci, pe Benvenuto, pe Andrea del Sarto, iar mai tîrziu pe Rosso și pe Primaticcio. Personalitatea lui Michelangelo se simte de departe.

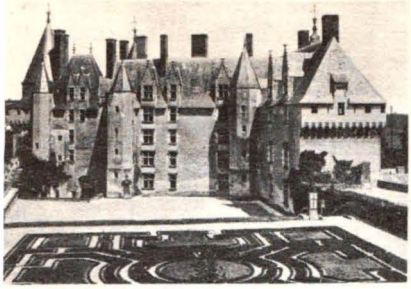
Fluviul Loire, pe care dinastia Valois, obişnuită de cincizeci de ani să trăiască pe malurile lui, nu-l părăsise încă, va fi prima etapă a acestor artişti în drum către Nord. În timpul întregului război, el fusese considerat de englezi şi de francezi cheia întregului teritoriu. Pămînturile pe care le străbate sînt însuşi chipul Franţei. El uneşte prin apele lui valea Ronului şi Platoul Central cu Bretania, în timp ce afluenţii de pe partea dreaptă îl leagă de bazinul Senei, iar afluenţii de pe partea stîngă de bazinul Garonnei. S-ar spune că toate aceste rîuri lungi îi aduc o dată cu apele lor, pămînturile grase din Nord, pămînturile sărace din Sud, şi norii încărcaţi de ploaie care s-au oglindit în izvoarele lor. Stejarul, castanul, plopul, salcia, fîneaţa, trestia, toate se întîlnesc aici. „Grădina Franţei" naşte şi renaşte într-una printre aceste mari ape liniştite, printre meandrele lor moi între bancurile de nisip şi malurile pline de frunze, printre cîmpurile inundate din care se ivesc pîlcuri de arbori. Prinţii francezi alegeau aceste peisaje îmbelşugate şi blînde pentru a uita aici suferinţele pe care le îndurase în secolul precedent, pentru a fugi de răspunderea suferinţelor din secolul lor. Reşedinţa de agrement alterna cu fortăreaţa. Era încă împrejmuită cu mari şanţuri cu apă adormită, iar uneori era înălţată pe malul rîurilor, dar mai mult pentru a se bucura de murmurul şi de răcoarea apelor decît pentru a fi apărată împotriva duşmanului din interior sau din afară. La început, lumea nouă abia se anunţa prin ferestrele de piatră deschise în faţadele nude între turnurile masive cu acoperişuri conice de unde te poţi apleca asupra grădinilor. Austeritatea



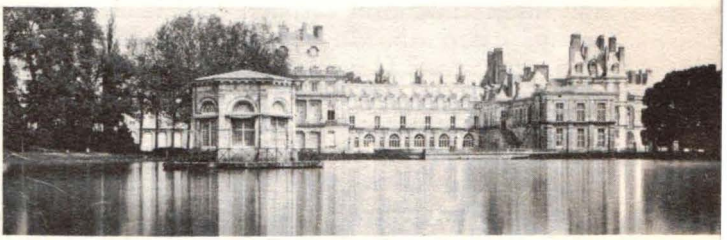
148

edificiilor militare ale căror creneluri şi balcoane cu trapă, de unde curgea uleiul clocotit, însufleţeau profilul zidului, nu dispare însă o dată cu ele. Va trebui ca bogăţia adunată îndărătul zidurilor lor groase de către cinci generaţii de feudali, cuferele adînci, sipetele, înaltele analoguri, etajerele de lemn pentru vase, sculptate cu flăcări căţărătoare, uriaşa risipă de flori presărate pe tapiseriile inundate de tonuri de negru şi de roşu, dar de o compoziţie sobră şi puternică, pe care provincia Beauvais le oferă seniorilor, va trebui ca tot acest vălmăşag de broderii, de giuvaeruri, de obiecte sculptate, să se

148. Castelul Josselin.



149



150

înăbuşe înăuntrul zidurilor, să le găsească prea strîmte, să vrea să arate la lumină vanitatea avuţiilor dobîndite, pentru ca faţadele să înflorească, pentru ca ferestrele să se încadreze cu ornamente, să se împodobească în partea de sus cu frontoane cu pinacle şi pentru ca noua arhitectură seniorială să apară în cîţiva ani.

Ceea ce s-a numit Renaşterea arhitecturală franceză, acel amestec imprecis de stiluri care devine totuşi pînă la urmă un stil, se naşte din multiplele influenţe ale construcţiei militare din secolele feudale, din ornamentul gotic şi din pastişele greco-

149. Castelul Langeais.
150. Fontainebleau.

romane imaginate de către Italia, totul înălțat pe malul apelor și în apropierea pădurilor. Principiul arhitectural esențial pe care oamenii din secolul XII îl înțeleseseră de la bun început, și care constă în a te gîndi mai întîi la destinația edificiului, este absent, sau cel puțin destinația castelului este de un ordin secundar, atît de temporar și atît de superficial, încît ea maschează cu totul acest principiu arhitectural. Necesitatea de a adapta funcției ce i se cere organul dictase meșterilor zidari formele simple prin mijlocirea cărora armonia țîșnea din însuși interiorul corpului edificiului, pentru a inunda exteriorul. În edificiul gotic care agoniza încă, ornamentul face în asemenea măsură parte din edificiu încît el este edificiul însuși devenit treptat un schelet descărnat și scobit pînă în măduva oaselor sale, pentru a lăsa să treacă lumina. Renașterea, dimpotrivă, vrea mai întîi să seducă prin suprafață, să acopere cu o mantie magnifică trupul golit de scheletul său, de mușchii și de sîngele său. Și întreaga arhitectură modernă s-a născut din această eroare, care se va perpetua pînă în ziua cînd noi trebuințe sociale vor pretinde alte organe.

Ornamentația aparține unui timp cînd analiza a început, cînd meșterul de vitralii, sculptorul și pictorul lucrează fiecare pentru sine, cînd nenumărate influențe, pe care arhitectul le cunoaște prea bine, fac dintr-un singur om o mulțime împrăștiată, în timp ce trei secole mai devreme o mulțime ignorantă acționa ca un singur om. Cînd Italia decăzută a cucerit pe deplin spiritul constructorilor, ei se lasă în asemenea măsură în voia orgiei decorative încît se adresează pînă și artiștilor gotici,

împotriva cărora ar vrea să reacționeze, cerîndu-le lecții. Iar cînd fațadele nu se complică cu colonade, cu loggia, cu tribune, cu galerii cu arcade, cu tot fastul complicat al noului decor italian, atunci acoperișurile de ardezie, marile acoperișuri înclinate unduind pînă la cornișe se turtesc sub o pădure mohorîtă de pinacle, de ornamente piramidale, de turnulețe, de hornuri minuțios lucrate, de ferestre monumentale. Debilă stilizare vlăguită a străvechilor ornamente gotice înfățișînd ghirlande de plante atît de pline de sevele și de miresmele pămîntului, combinație infinit de variată, dar in-

151. Emporiu, *detaliu* (Catedrala din Limoges).

finit de monotonă, de tulpini încolăcite, de vase, de scoici, de animale, de flori, de forme umane care ar vrea să-şi ascundă mizeria sub abundenţa lor molatecă. Ultima vîlvătaie de pasiune gotică a devenit un desfrîu rece, istovitor şi forţat, o goană înşelătoare după o iluzie pierdută, lucrul cel mai trist din lume, o mare iubire care moare şi nu vrea să şi-o mărturisească. După cincizeci de ani totuşi de critică franceză, singura capabilă să recreeze în elite un fel de entuziasm intelectual care înlocuieşte aproape instinctul, energia lui Pierre Lescot şi a lui Philibert Delorme va asigura edificiilor pe care ei le construiesc sub îngrămădirea de materiale ce li se aduc, un schelet puternic care se înalţă şi îşi menţine echilibrul îndărătul rigidei şi somptuoasei înfăţişări exterioare a coloanelor rotunde sau plate şi a eflorescenţelor corintice, a marilor ferestre cu frontoane, a basoreliefurilor şi a statuilor care le încadrează. Şi pentru întîia oară după prăbuşirea boltelor prea înalte din Beauvais, arta franceză va cunoaşte prin Luvru primul său moment de speranţă.

IV

Aici se trezeşte cu forţă, dar învăluită în acea graţie semeaţă şi cu acel simţ al unei naturi aristocratizate, pentru plăcerea feudalilor acum rafinaţi, pe care l-au avut artiştii acelui timp, necesitatea unui sistem arhitectural care tinde să devanseze acordul pe care îl va realiza un secol mai tîrziu cu cerinţele dogmei monarhice. La Paris

domnește Caterina. Diane este uitată. Arhitectul își stăpînește fantezia, dîndu-i o notă emfatică, pentru a ridica în centrul orașului casa simbolică a autocrației. El nu se mai află în inima pădurilor, nu mai are de construit marele castel de vînătoare unde regele, înconjurat de o curte galantă, vine să se odihnească după ce s-a războit, hăituind cerbul și mistrețul, și de unde cîrmuiește, împreună cu frumoase femei, treburile religiei și ale diplomației. El nu-l mai urmează pe Francisc I din parcurile înverzite de pe malurile rîului Loire, unde belșugul de ape liniștite îi leagănă osteneala cărnii, pînă în pădurile adînci din Ile-de-France, unde senzualitatea sa puternică și sanguină se potolește vărsînd sînge. În aceste singurătăți însuflețite, dacă arhitectul pierduse sensul trebuinței populare, din care se naște marea arhitectură, pictorul și sculptorul simțeau în schimb cum pătrund în ei elemente de creație a căror putere nu fusese cunoscută decît de lumea păgînă. Cînd rătăcești de-a lungul aleilor misterioase care se pierd pe sub copacii însoriți, cînd asculți cum se îndepărtează sunetul cornului de vînătoare, chemările, galopurile, goana pe sub ramuri, cînd citești la umbra unui stejar poemele lui Ronsard cu iz de flori de merișor și de laur, pare că năluciri fugare de șolduri și de sîni goi însuflețesc albia apelor liniștite pe care plutesc lebede albe și negre. Primaticcio, după Rosso, adusese din Mantua, pentru a decora Fontainebleau, uriașa și abundenta știință a maestrului său Giulio Romano, format la Farnesina, și în opera căruia grația admirabilă a lui Rafael era înăbușită de dezlănțuirea de senzuali-

tate bestială în care s-a cufundat brusc Italia secolului al XVI-lea, după ce profeții din Capela Sixtină s-au făcut auziți. Amîndoi întîlniseră nimfele din pădurile franceze. Pentru a le întîlni din nou, Rosso dezbrăca favoritele, care purtau ca și ele o semilună în părul blond. Primaticcio le introducea de-a valma în marile saloane aurite cu lemnăria ceruită, întindea cu îndrăzneală, între ramele de aur ale oglinzilor, ale căminelor monumentale și ale ferestrelor, marile lor trupuri herculeene, prelungile lor forme unduioase, asocia sînii înfloriți, șoldurile pline, pîntecele vii cu fructele, cu grînele, cu strugurii, cu legumele aduse de pe cîmpuri și din vii pentru masa regelui. Un Olimp monden se ivea pe malul iazurilor încremenite, împurpurate uneori, în serile de vînătoare, de luminile torțelor și de sînge.

În această atmosferă beată de senzualitate și de aer tare aveau să pătrundă toți artiștii pe care îi tîra în orbita sa gloria crescîndă a monarhiei. În

153

152. Jean Goujon. Fîntîna Inocenților, basoreliefuri.
153. Jean Goujon (sau Școala lui). Diana vînînd (Muzeul din Cluny).

toţi, îl regăsim pe Ronsard, mireasma pădurilor, boarea care adie din peşterile răcoroase, un murmur de ape curgătoare, femeile goale în care poetul grădinilor vede frumoase coloane înlănţuite de viţă de vie şi de iederă. Ei erau exilaţi din adevăratul secol, în afara mulţimii, a nevoilor, a suferinţelor ei, a spiritului care o zbuciuma. Nicăieri nu-l întîlnim pe Montaigne, doar uneori în opera fraţilor Clouet. Nicăieri pe Rabelais, doar în verva

154

154. Pierre Bontemps. Mormîntul lui Francisc I, *detaliu* (Bazilica Saint-Denis).
155. *Detaliu* la 153.

truculentă și îndrăzneață a sculptorului Pierre Bontemps. Nici un ecou al crîncenelor războaie religioase, nici o duhoare de ruguri pe care ard cărnuri și cărți. Nici chiar artiștii protestanți n-au simțit cu toții prezența lui Calvin. Poate că recunoaștem totuși ceva din firea lui rigidă în mormintele lui Barthélemy Prieur ? Iar Ligier Richier regăsește, fără îndoială, vigoarea seacă și neliniștea acestuia, cînd așază pe un soclu un cadavru pu-

trezit ce-şi înalţă spre cer inima incoruptibilă, sau cînd adună în jurul lui Christos mort un mic grup sever de bocitoare şi de bărbaţi care-i poartă trupul pe braţe. Dar Jean Goujon, cel mai mare dintre toţi, e cu desăvîrşire străin de secolul lui. Este hughenot, dar mai curînd pur şi blînd decît auster, rătăceşte între Loire şi Fontainebleau, nu-şi ia niciodată ochii de pe lanurile de grîu şi de pe apele care, cînd suflă vîntul, se poleiesc cu argint.

Nimeni, la noi, nu e mai francez decît acest om, care nu are totuşi naivitatea noastră, nici bunul nostru simţ viclean, care datorează italienilor

educaţia lui de artist, şi care e ca o trăsătură de unire între Franţa exilată în Italia prin Jean Boulogne şi Italia exilată în Franţa prin Primaticcio şi Rosso. El reprezintă acel lirism al Franţei care nu se trezeşte aproape niciodată singur, dar a cărui flacără se înalţă de îndată ce a simţit apropierea lirismului latin sau germanic. El este ideea insesizabilă care, de la un capăt la celălalt al acestui pămînt, face să se plece în bătaia vîntului holdele şi ierburile. El introduce în sculptură, — oricare i-ar fi, de altfel, materia şi tehnica, bronz sau marmoră, statuie sau medalion, basorelief sau ronde-bosse — nu, ca sculptorii din epocile de decadenţă, *procedeele* picturii, ci un spirit care nu este nici apanajul picturii şi nici chiar al muzicii, acel fluid invizibil care trece, o dată cu adierea vîntului, cu miresmele, cu murmurele, cu ecourile, prin aer, tăcere şi ape, prin întreaga substanţă difuză care pluteşte fără odihnă între formele încremenite, chiar cînd forma e singură şi cînd nu există în jurul ei nici aer, nici tăcere, nici ape.

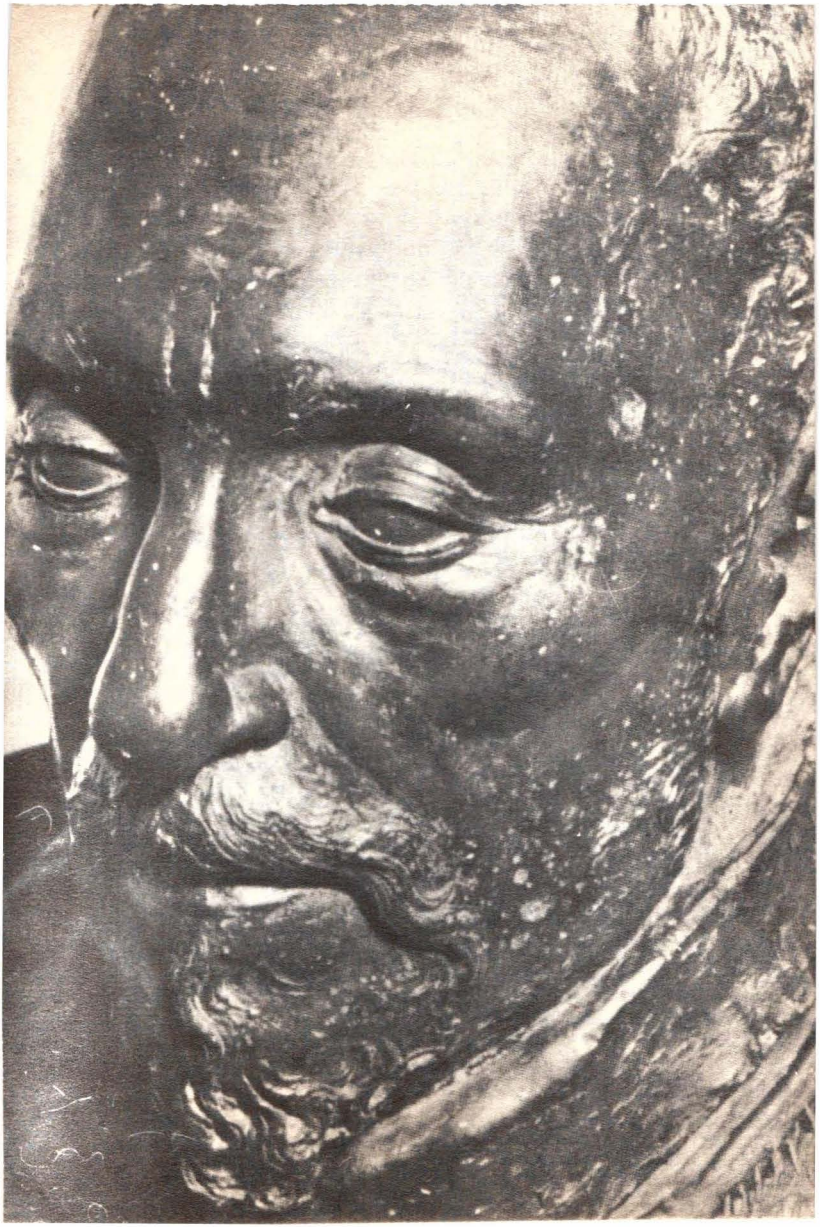
Aţi văzut un chip de Jean Goujon surîzînd deasupra unui umăr gol, un sîn tînăr înflorind în unghiul unui braţ îndoit? Aţi văzut acele membre unduitoare, acele picioare cambrate şi tari, acele pulpe înalte, acele coapse prelungi, toate acele rotunjimi delicate sub care se ascund muşchi de fier, acele mari forme făcute pentru a zvîcni în păduri în urmărirea căprioarelor sau pentru a fugi „ca un pui înfricoşat de ciută" cînd vînătorul regal le-a ieşit în cale? Urcă din ele o mireasmă de spumă de ape, o boare de pădure udată de

156. Jean Goujon. Caritatea (Castelul Anet).

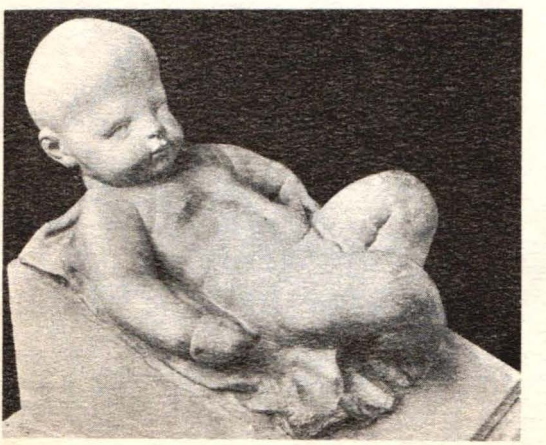
ploaie. Aceste frumoase braţe pure care curg din umeri sînt ca o coloană lichidă ieşind dintr-o urnă, aceste torsuri se răsucesc pe şolduri cu fluiditatea valurilor ce se ciocnesc şi se amestecă între ele înainte de a se lăsa în voia curentului, aceste stofe drapate ce flutură în adierea vîntului se încreţesc ca suprafaţa unei ape, e un susur de izvor şi de fîntînă, unduirea leneşă a sălciilor, murmurul plopilor, lungile meandre ale rîurilor Franţei, tremurul lor argintiu printre trestii şi alge.

Într-adevăr, de la Rosso şi Primaticcio la Jean Goujon, şi mai ales o dată cu el, a existat în această artă a poienilor, a iazurilor, a pădurilor bătrîne, în această artă a statuilor şi a coloanelor întrezărite îndărătul unui zid de ramuri, un sentiment admirabil al trupului feminin surprins în mijlocul naturii. Acest sentiment avea să se stingă curînd pe măsură ce se va afirma absolutismul monarhic, dar el nu putea să nu se manifeste cu o vigoare pasionată în epoca imediat următoare suferinţelor fără de nume trăite de poporul francez, în speranţa învierii pe care i-o dăruia o tînără regalitate iubitoare de artă ce fugea din oraşele pustiite pentru a deveni stăpînă pe sine. E o artă aristocratică, o artă de castă chiar, dar superioară funcţiei sale, pentru că răsare ca o mlădiţă tînără pe un arbore străvechi, pentru că afirmă într-un limbaj diferit de cel pe care-l vorbeau oamenii care trăiau stăpîniţi de înfrigurarea acelui timp, Rabelais, d'Aubigné, reformatorii, tipografii, librarii, inventatorii, neînfrînta vitalitate a unei rase lovite timp de mai bine de o sută de ani de nenorociri şi de suferinţe. Dacă entuziasmul violent

157. Germain Pilon. Mormîntul lui René de Birague, *detaliu* (Muzeul Luvru).



pentru viitor care caracterizează această epocă nu se simte în opera lui Jean Goujon, aflăm în schimb la el mai mult decît la oricare dintre ceilalţi umanismul ei, adînca şi sacra ei iubire pentru tot ceea ce reprezintă forţele de mîine. S-a văzut oare îndeajuns că aceşti poeţi ai femeii sînt şi poeţi ai copilăriei ? S-a văzut oare îndeajuns că artiştii gotici, stăpîniţi de forţa şi de curajul lor de a trăi, simţiseră prea puţin măreţia copilului, care ţîşnea din măruntaiele mamei ca o manifestare prea facilă şi prea repetată a energiei lor pentru ca ei să se mai gîndească să o ilustreze ? S-a văzut oare îndeajuns că ei iubesc femeia mamă, să sînt înduioşaţi de şoldurile ei inegale, de braţul ei obosit de povara pe care o poartă mai curînd decît de însuşi copilul — aproape întotdeauna inexpresiv şi oarecare — aşezat pe acest braţ ?



158. Ligier Richier. Fragment dintr-un monument (Muzeul Luvru).

Numai italienii, încă din vremea vechilor lor maeştri, o dată cu Giovanni Pisano, cu Jacopo della Quercia, şi mai cu seamă cu Donatello şi cu pictorii din familia della Robbia, se aplecaseră asupra copilăriei. Popoarele idealiste sînt prea legate de frumuseţea sensibilă pentru a nu o căuta pretutindeni unde ea se află, ele sînt prea preocupate de viitor pentru a nu-l vedea în fiinţa care-i poartă în sine taina. E oare vorba de influenţa lor, e oare mai curînd vorba de trezirea individualismului francez, de dorinţa de căutare generală care a cuprins în secolul XVI lumea occidentală ? Fapt e că Jean Goujon vede dintr-o dată frumuseţea copilului, a copilului delicat şi durduliu, fapt e că Germain Pilon, sculptorul savant care nu are alt gînd decît să dovedească că cunoaşte meseria, că ştie să cioplească în piatră portretele fidele ale regilor lui, să înalţe în jurul lor urne funerare sau să culce pe morminte frumoase forme nude şi pline, simte misterul unui chip copilăresc cu fruntea prea bombată, cu nasul prea mic, cu buzele, cu obrajii prea umflaţi, minunata lui linie şovăielnică atît de imprecisă, fapt e că Ligier Richier însuşi îşi uită de infern şi de moarte de îndată ce se apucă să modeleze un cap rotund ca o sferă şi grămada grasă, tremurătoare, divina şi plăpînda grămadă de cărnuri de copil umflate de sînge şi de lapte. E una din feţele acelui timp, cînd speranţa în viaţa lumii se năştea pe un morman de cărnuri torturate şi printre miasme otrăvite.

Sfîrşitul războaielor italiene, sfîrşitul războaielor civile, triumful definitiv al monarhiei pînă atunci activă şi combativă în ciuda descompunerii ei mo-

rale şi a fastului ei, vor face ca arta franceză, reînnoită prin influenţa romană şi prin contactul cu pădurile şi cu rîurile, să-şi piardă nota particulară. Regele se instalează în Luvrul lui Pierre Lescot şi al lui Chambiges. Artistul, care îl urmează aici, îl citeşte pe Malherbes în locul lui Ronsard, strada pariziană şi Rabelais îi par din cale afară de grosolane după ce a văzut palatele din Roma şi din Veneţia, Capela Sixtină pictată de Michelangelo, *stanze*-le lui Rafael. Căderea va fi tot atît de rapidă pe cît de viguroasă fusese ascensiunea, iar artiştii care vor marca trecerea de la libera invazie a geniului italian la dogmatismul impozant al secolului lui Ludovic al XIV-lea vor fi mai curînd martorii decît actorii ei. Bernard Palissy şi Jean Cousin sînt simpli meşteşugari. La primul te emoţionează credinţa, acea credinţă umană prin care secolul său a fost atît de puternic în Europa occidentală. Al doilea, pictor, sculptor, meşter de vitralii, geometru, nu-i decît caricatura obligatorie a universalilor maeştri italieni. Fréminet, artistul oficial, este un Michelangelo de bîlci, ciuruit de scobituri, încărcat cu un belşug de proeminenţe, un model de găunoşenie. Sufletul popular a amuţit. O tăcere cumplită domneşte în jurul plicticoşilor flecari ai literelor şi ai picturii, care, timp de trei decenii şi mai bine, vor silabisi legea la umbra tronului.

Dar ce importanţă au toate acestea? Nu putea fi altfel decît aşa. Era cu neputinţă ca Renaşterea italiană să nu ne influenţeze puternic. Izolarea ucide. Popoarele, ca şi oamenii, nu pot trăi la nesfîrşit închise în ele însele. Ele trebuie să se în-

trepătrundă pentru a căuta într-însele resurse pe care le va scoate la lumină contactul cu imaginații și cu sensibilități necunoscute. Regresuri parțiale urmează aproape totdeauna după asemenea întîlniri, dar un proces profund are loc, o înaintare invizibilă către realizări ulterioare, cu atît mai vaste și mai complexe cu cît au colaborat la ele un număr mai mare de elemente. Fie că vrem sau nu, pentru cucerirea ideilor viitoare trebuie să ne sprijinim în egală măsură pe spiritul pe care l-a sădit în noi Italia Renașterii cît și pe forța populară care a făcut să răsară din pămîntul Franței, în Evul Mediu, o mie de naosuri și două mii de turnuri.

GERMANIA ŞI REFORMA

I

Dacă Renaşterea defineşte modul de a înţelege şi de a exprima viaţa a cărui formulă a fost dată de către artiştii italieni, e şi mai dificil în Germania decît în Flandra să legăm de ea mişcarea care cuprinde spiritele încă de la sfîrşitul secolului XIV. Dacă Renaşterea, însă, e afirmarea unui nou ideal care pretinde ca cuceririle compromise ale intuiţiei şi ale credinţei să fie supuse dublului control al experienţei şi al raţiunii, atunci trebuie s-o recunoaştem atît în Nord cît şi în Sud. Ea reprezintă, de asemeni, pretutindeni — cu excepţia Franţei, unde originalitatea creatoare a poporului s-a manifestat cu două secole mai devreme —, ofensiva victorioasă a temperamentului naţional, opunînd direcţiile şi metodele sale tentativei de nivelare întreprinsă de Biserică. Meşterul german, instruit de zidarul şi de sculptorul din Franţa, uimit de pictorul din Ţările de Jos, subjugat de desenatorul şi de pictorul de frescă italian, ajunge treptat să capete conştiinţa talentului său şi a trebuinţelor rasei sale, aproximativ în perioada în care Flandra şi Italia îşi definesc calităţile şi dorinţele lor. Fiecare apucă unealta care i se potriveşte mai bine.

Arta gotică, pe care Franța o uita, pe care Italia o refuza, pe care Flandra o transforma treptat, încercînd, prin Bruegel — în așteptarea momentului cînd va izbuti, prin Rubens — să se pună de acord cu gîndirea Sudului, a trăit totuși, în Germania, mult mai mult decît în altă parte. În secolul XVII, nu dispăruse încă din Hildesheim. Numai germanii i-au dus pînă la capăt consecințele, continuînd să lucreze printre ruinele ei cu o atenție care îi împiedica să vadă uriașul avans luat de spiritul aventuros al italienilor și al francezilor. Nu e de mirare că s-a crezut atîta vreme că arta gotică e de origine germană. Arhitecții, sculptorii, pictorii germani puseseră treptat stăpînire pe tot ceea ce, din imensul tezaur de forme și de idei acumulat în mai puțin de două secole de către artiștii francezi, putea să le dezvolte și să le încînte firea. Ei au pierdut curînd din vedere principiul profund al arhitecturii ogivale. Și cum ea era foarte complexă în simplitatea-i aparentă, cum era foarte bogată în linii armonizate pentru a produce un efect de ansamblu, foarte bogată în ornamente pentru a disimula sau a sublinia nenumăratele organe necesare funcției sale generale, ei s-au străduit să complice aceste linii și să multiplice aceste ornamente, urmînd astfel înclinarea spiritului lor meticulos. Noile forme arhitecturale care au venit din Franța și din Italia către sfîrșitul secolului XV au complicat și mai mult, prin abuzul lor de minciuni decorative, erudiția constructorilor de pe malul drept al Rinului. S-a întîmplat chiar următorul lucru : într-o vreme cînd mulți italieni și francezi se hotărîseră să con-

simtă la divorțul total dintre arhitectură și artele de ornamentație și să se exprime direct prin pictură și sculptură, cei mai mulți germani se înverșunau să juxtapună, într-un vălmășag inextricabil, toate elementele separate ale simfoniei populare, ale cărei ecouri secolul al XIII-lea francez le împrăștiase în tot Occidentul, și pînă la porțile Asiei.
Arta retablurilor sculptate și pictate cu care Germania, încă din secolul XIV, își umplea bisericile, s-a dezvoltat în această confuzie. Aceste opere grosolane, care înfățișau cu o răbdare ce nu putea fi de nimic descurajată, scenele Patimilor, într-o orgie de forme dizgrațioase, de atitudini contorsionate, de chipuri schimonosite, de cruci, de sulițe, de bureți, de cununi de spini, de cuie și de ciocane, alimentau la nesfîrșit industria populară a sculpturii în lemn pe care țăranii din Tirol, din Harz, din Pădurea Neagră, din Alpi, din Franconia, din toți munții și din toate văile germane unde crește larița și bradul, o practică pînă în ziua de azi. E o materie fragedă, în care cuțitul pătrunde lesne, revenind pe crestături, ramificîndu-le în toate sensurile, sculptînd minuțios blana animalelor, cutele veșmintelor, buclele părului, vinele mîinilor, ridurile fețelor, spre a ocupa astfel lungile nopți de iarnă, spre a înșela plictisul pîndei, spre a face uitată singurătatea înălțimilor și a pășunilor, spre a împrăștia monotonia vieții interioare, pe care n-ar putea-o satisface un plan prea nud sau un profil prea pur. Cînd se va apropia de orașe, omul muntelui și al pădurii va vedea clopotnițe dantelînd cerul. El va umbla pe străzile întortocheate dominate de fațade triunghiulare împodobite cu

coarne de cerb vopsite şi cu inscripţii de aur, peste care imensele acoperişuri de ţiglă coboară foarte aproape de pămînt, şi unde frontoane cu trepte lucrate cu prea mare migală înalţă, între faţadele ascuţite, între hornuri şi cuiburi de berze, războinici de aur desfăşurînd stindarde cu devize. Îşi va scoate apa din fîntînile vopsite în culori ţipătoare, ale căror piramide ajurate sînt încărcate cu statui sentimentale sau groteşti şi cu neaşteptate jucării mecanice. Şi cînd va surprinde în atelier şi în prăvălie munca atentă a iscusiţilor lucrători în fildeş şi în metal, a feronierilor, a giuvaergiilor aplecaţi peste umila masă de lucru, el nu-şi va mai afla liniştea pînă cînd nu va fi ridicat, el singur, un lucru complicat în care vor retrăi, într-o ordine greu de justificat, cu neputinţă de definit, senzaţiile dezordonate pe care le va fi adunat în drumul său. Bisericile, încă de pe acum înţesate de retabluri, de amvoane, de jubeuri, de morminte înălţate pe ziduri, de armorii roşii şi albastre strivite de căşti cu pene, îşi vor vedea stranele de stejar găurindu-se ca nişte bureţi sub dalta tîmplarului, iar uriaşe tabernacle le vor acoperi perspectiva, adăugînd la efectul supărător al nervurilor suplimentare elanul încîlcit al coloanelor fusiforme şi al vîrfurilor lor ascuţite. Michael Pacher din Tirol, Syrlin cel Bătrîn, din Ulm, deschid calea. Le vor urma puzderie de meşteri iscusiţi în a tăia lemnul în lungi colonade firave, în a-l broda, în a-l dantela, în a combina chipuri reale, ilustrînd Sfînta Scriptură, cu reţeaua minuţioasă a grilelor ajurate, a cîrceilor de viţă de vie, a cununilor de spini şi a tufişurilor de scaieţi. Casele

breslelor, berăriile, primăriile pictate pe dinăuntru şi pe dinafară cu roşu, cu auriu, cu albastru, răsar o dată din caldarîmul oraşelor comerciale, în mijlocul căsuţelor cu schelet de lemn brun, dînd tîmplarilor, fierarilor, sculptorilor, sticlarilor din Germania ocazia să-şi exercite acţiunea lor lentă, mioapă, neobosită, specializată. Puzderie de pitici, de gnomi, de kobolzi iau cu asalt bîrnele şi mobilele minuţios lucrate. Oraşele pitoreşti vor fi un muzeu din lemn pictat, a cărui monotonie nu va fi întreruptă de nici măcar un singur edificiu nud, de nici o singură linie dreaptă, de nici o curbă pură, de nici cea mai mică intenţie de claritate, de simplitate. Şi alchimistul care-şi pipăie retortele sau îşi desfăşoară pergamentele îndărătul vitraliilor verzi încastrate în hexagoane de plumb va regăsi, de îndată ce va trece pragul casei, formele lor torturate şi culoarea înluminurilor lor pe frescele care acoperă, între ornamente gotice, faţadele *Rathaus*-urilor. E o veche carte deschisă, roasă de umezeala străzii. Revezi aici stofele, stindardele, penele răsucite, volumele inutile, îngrămădeala, amănuntul îmbelşugat invadînd totul, care fac din gravura germană, atît de bogată şi atît de răbdător lucrată, opera de artă cea mai puţin autentică, dar cea mai desăvîrşită operă de ştiinţă, de conştiinciozitate şi de muncă neobosită.

II

Pictura germană, de fapt, nu se va desprinde niciodată de meseriile primitive pe care meşterii din Evul Mediu le practicau alături în aceleaşi ate-

liere. Prelucrarea aramei şi a bronzului, prelucrarea lemnului se regăsesc în creaţiile cele mai înalte ale lui Dürer şi chiar ale lui Holbein. N-a existat vreodată mai bun gravor pe aramă decît Dürer, un mai bun gravor pe lemn decît Holbein, iar Holbein, deşi e singurul artist german care n-a rămas un simplu meşteşugar, n-a renunţat niciodată la planşa de gravor. Gravura pe lemn apare probabil în Germania în acelaşi timp ca şi în Ţările de Jos, adică la începutul secolului XV. Florentinul Finiguerra va sistematiza doar, ceva mai tîrziu, invenţia germană a gravurii pe metal. Leblond, care va inventa, în secolul XVIII, gravura în culori, este de origine germană, iar Senefelder, inventatorul litografiei, este bavarez. Tiparul, ceasornicăria, mecanica, plastica, totul iese din acelaşi creuzet negru în care spiritul neobosit al Germaniei arunca de-a valma şi fără alegere materia brută a meşteşugurilor sale de imediată necesitate. În Germania, unealta îl tiranizează pe artist, care o urmează. În Franţa sau în Italia, inteligenţa se manifestă prea repede pentru a mai lăsa uneltei timpul de a întîrzia pe detaliu. Dacă în Franţa şi în Italia savanţii se alătură artiştilor în aceeaşi tendinţă de a generaliza şi de a abstractiza, aici ei se întîlnesc pe tărîmul procedeelor tehnice şi în rîvna cu care lucrează.

Această muncă de furnicar, comună tuturor meseriilor, tuturor oraşelor, universală şi difuză, face ca dezvoltarea picturii germane să fie greu de urmărit şi ca originile sale să rămînă obscure. Ea nu urmează, ca în alte părţi, o linie logic şi regulat ascendentă, pentru a atinge o culme şi a coborî

treptat, ci înaintează cu paşi şovăielnici, în linii frînte, încrucişate, se pierde în meandre inextricabile, se întoarce din drum, şi, tocmai cînd pare gata să capete conştiinţă de sine, se opreşte deodată, şi pentru totdeauna. Caracterul ei confuz corespunde spiritului confuz, istoriei confuze, fărămiţării confuze şi haotice a pămîntului german. Pretutindeni se aprind focare care se sting la suflul unui război, al unei revolte sau adesea chiar fără nici un motiv. Nici urmă de acele largi mişcări care nu se opresc decît după ce au epuizat, cu puternică lăcomie, viaţa pe care o închideau în ele. Praga, în secolul XIV, îşi are şcoala sa, pe care crîncenul război al husiţilor o va nimici cu desăvîrşire. Ulm, cel mai frumos oraş din Germania, cu casele lui pictate, cu obloanele lui colorate, cu prospeţimea lui graţioasă, cu al său *Rathaus* strălucind de picturi, îşi are şcoala sa cu Syrlin, cu

159. Maria Magdalena, sculptură în lemn din sec. XV, *detaliu* (Muzeul din Cluny).

160

161

160. Maestrul *Vieții Mariei.* Nașterea Fecioarei (Pinacoteca, München).
161. Martin Schongauer. Mater Dolorosa, crochiu (Muzeul Luvru).

Multscher, cu Zeitblom, pînă cînd Nürnberg, ce se impune tot mai mult, o va absorbi. Bătrînul Holbein va întemeia la Augsburg şcoala pe care fiul său o va muta la Basel şi pe care elevul său Burgkmair o va prelungi cu greu pînă la moartea sa. Riemenschneider, sculptorul, va lucra la Würzburg, în timp ce Cranach, pictorul, va constitui, el singur, întreaga şcoală saxonă. Hamburg a avut artiştii săi locali pe care declinul Hansei îi va descuraja foarte repede. Konrad Witz, delicat peisagist, lucrează la Konstanz. Colmar este în întregime reprezentat de Martin Schongauer. Deşi Colonia dăinuie mai multă vreme, deşi are chiar

162. Stephan Lochner. Fecioara în grădina cu trandafiri (Muzeul Wallraf-Richartz, Köln).

norocul de a transmite Flandrei, oraşului Bruges mai ales, o largă parte din iniţierea sa plastică, un destin ciudat vrea ca ea să nu iasă din primitivismul cel mai îngust decît pentru a primi chiar de la Bruges sfaturi în care anemia ei precoce îşi va afla uşor ruina şi moartea.

Nicăieri mai mult decît aici, nici în Egipt, nici în Franţa sau în Italia Evului Mediu, teologii şi doctorii n-au avut o asemenea influenţă asupra pictorilor. Pretutindeni, aceeaşi putere profundă, izvorîtă din trebuinţele cele mai înalte ale naturii umane, i-a îndemnat, atît pe filozofi cît şi pe artişti, să se îndrepte în aceeaşi direcţie. Aici, dimpotrivă, în patria scolaştilor, în inima oraşului cucernic şi de o pedanterie stupidă, care încerca să introducă în Nord catolicismul, artistul nu-i decît un auxiliar timorat, supus şi ignorant, al căutătorului de chintesenţe, care îl are cu totul în stăpînirea lui. De la Wilhelm von Erle la Stephan Lochner, anonimii din secolul XIV sînt mai curînd femei bigote decît bărbaţi cucernici. Nu descoperim vreodată la ei nici măcar aparenţa acelor aspiraţii pasionate către o comuniune tot mai înflăcărată cu spiritul universal, care le dăruie maeştrilor din Siena, de exemplu, atîta forţă misterioasă, atîta înflăcărare şi o asemenea vigoare a expresiei. Sînt nişte bieţi oameni care nu pot depăşi litera dogmei, nişte biete creiere obtuze, hrănite cu poveşti complicate. Cînd Lochner îşi face apariţia, cam în epoca în care Van Eyck şi van der Weyden, în Flandra, Della Quercia, Masaccio, Donatello, Fra Angelico, Bellini, în Italia, pictorii din şcoala de la Avignon, în Franţa, afirmau cu atîta energie

dreptul individului, de a-şi impune acţiunea, coşmarul teologic pare a se mai risipi pentru un timp. În ciuda materiei sale ceroase, Stephan Lochner ştie să profileze pe un cer de aur frumoase chipuri de fecioare cu mîini prelungi, cu obrazul proaspăt, o societate pioasă şi blîndă, pe care speculaţiile complicate o obosesc, şi care se hotărăşte să se bucure cu graţie de bunăstarea burgheză pe care străvechea activitate a oraşului începe să i-o asigure. Infernul său nu-i decît comic şi paradisul său e plin de făgăduinţe. Cînd elevii marelui Rogier van der Weyden vor dărui Coloniei, către sfîrşitul secolului XV, forţa strălucitoare şi compoziţia greoaie şi încărcată a pictorilor burghezi, ea va fi prea depersonalizată şi prea întristată pentru a le rezista. Sufletul candid al maestrului care l-a pictat pe sfîntul Severinus, timiditatea delicată, culoarea atenuată a maestrului care a pictat viaţa Fecioarei Maria, vor dispărea din tablourile ultimilor săi pictori, întocmai cum se şterg din amintire peisajele lor cenuşii. Barthel Bruyn, după Joos van Cleve, va încerca, în plin secol al XVI-lea, cu o atenţie rece, cu o grijă ireproşabilă, cu o ştiinţă riguroasă, să imagineze un compromis uşor, italianizant, între expresiile primitive ale Flandrei şi ale Rinului. Forţa germană, de atîta vreme expusă pe malurile acestui mare fluviu, influenţelor prea susţinute şi nu îndeajuns de compensate ale Franţei şi ale Ţărilor de Jos, s-a retras mai la est şi mai la sud, în interiorul continentului, pentru a-şi recăpăta, în contact cu bătrînul pămînt germanic, conştiinţa adevăratei sale semnificaţii.

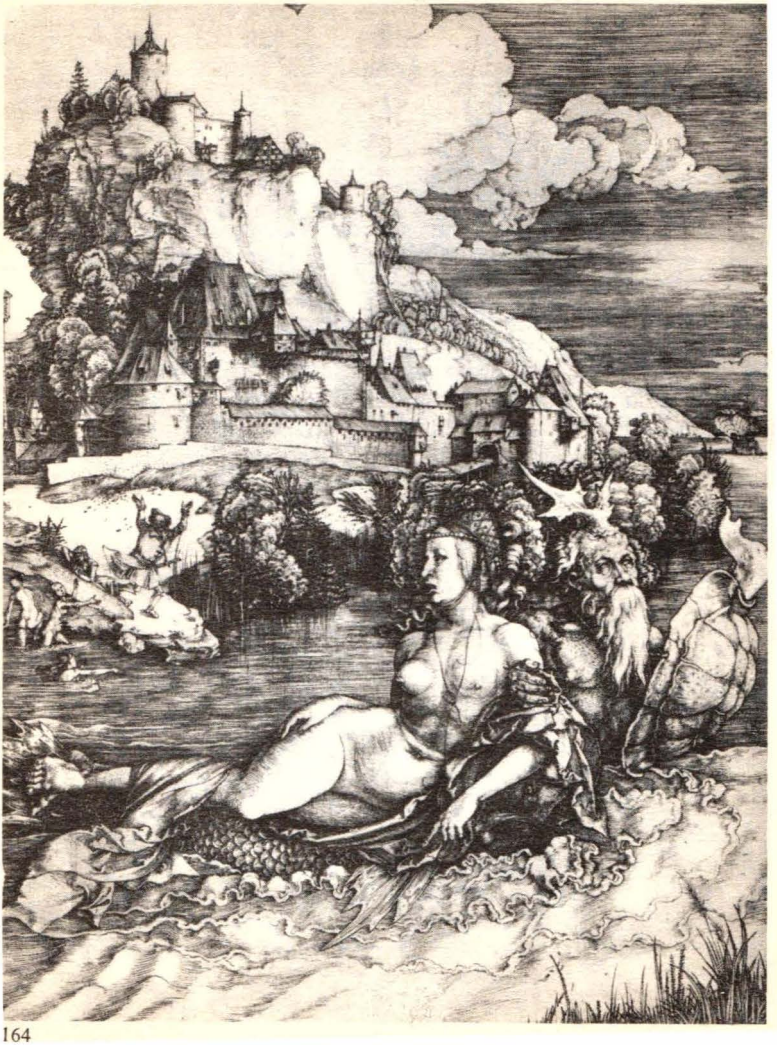
163. Holbein cel Bătrîn. Fată tînără, desen (Muzeul Luvru).

Nürnberg avea o aşezare care-i îngăduia să adune curentele necesare trezirii unor noi dorinţe. El făcea legătura între oraşele hanseatice, Veneţia, Rin şi Ţările de Jos. Întreaga Germanie, Burgundia, Ungaria şi, prin Adriatica şi Dunăre, întregul Orient, se revărsau în el. O viaţă năvalnică şi pestriţă îi însufleţea pieţele, casele de comerţ, băncile, colcăia în străduţele lui, se înălţa din dughenele negre, o dată cu vocile puternice ale lui Hans Sachs şi ale prietenilor săi, transmitea breslelor acel avînt puternic care, două secole mai devreme, făcuse un cor de poeţi din zidarii francezi. Prin coeziunea pasionată care grupa într-un singur tot pe cei care lucrau la aceeaşi masă, prin curiozitatea febrilă care-i chinuia pe fiecare dintre ei, spiritul Evului Mediu şi spiritul Renaşterii clocoteau aici amestecate laolaltă. Toţi meşteşugarii din sudul Germaniei îşi părăseau satele de lemn, unde şuvoaie de apă saltă între faţadele înflorite, pentru a veni să toarne aici, în zgomotul ciocanelor şi al foalelor, statui de bronz, să topească litere de tipar, să graveze arama şi argintul, să lucreze lemnul, să răsucească şi să vopsească fierul, să lustruiască şi să danteleze oţelul ceasornicelor. Adam Krafft, cioplitorul de piatră care a întruchipat însuşi efortul Germaniei meşteşugăreşti cînd s-a înfăţişat pe sine în genunchi, sculptură aspră şi naivă, sprijinind pe umerii săi o piramidă minuţios lucrată înaltă de şaizeci de picioare, Veit Stoss, cioplitorul de lemn care exprima, prin complicaţia sa sentimentală şi prin insistenţa sa meticuloasă, sufletul mijlociu al Germaniei în toată naivitatea lui greoaie, se în-

tîlneau aici cu pictorii de retable emigraţi din oraşele renane, la poalele bisericilor decorate de sculptori care se formaseră la şcoala vechilor sculptori francezi.

III

Să ni-l închipuim pe tînărul Albrecht Dürer în acest mediu de muncă intensă şi de activitate complicată, unde bătrînul său maestru Wolgemut, care fusese puternic influenţat la Colonia de Rogier van der Weyden, i-l dă drept exemplu pe Pleydenwurff, cel care a introdus la Nürnberg pictura flamanzilor... Să-l regăsim urmărind cu pasiune povestirile meşterilor întorşi din Italia, către care îl trimit tablourile, de altfel mediocre, ale lui Jacopo de' Barbari, venit la Nürnberg cam în acea vreme... Să-l însoţim în atelierul de giuvaergiu al tatălui său, studiind cu lăcomie gravurile lui Martin Schongauer, maestrul din Colmar, gravuri austere care înfăţişează cu de-amănuntul rănile lui Cristos şi feţele călăilor şi a căror forţă dramatică e sporită de urîţenia, de mizeria fizică a modelelor, de valul ce se revarsă din acel sfîrşit de Ev Mediu. Să ne închipuim înfrigurarea cu care acest suflet pasionat care a iubit întotdeauna poezia, muzica, dansul, surprinde înlăuntrul lui forme războinice călărind pe nori, ape verzui în care ordinele plutesc pe un val cu sclipiri de aur, tot pămîntul german mişunînd de spiriduşi, cînd o dată cu larma străzii, pătrundea prin fereastră corul Maeştrilor cîntăreţi... Să asistăm acum la zăvorîrea în sine a acestei sensibilităţi arzătoare şi contemplative, la luarea în



164

165

stăpînire a forţelor atavice pe care străvechea activitate a cetăţii, seva acumulată a pămîntului, visarea sălbatecă a nomazilor din stepa ungară, pe care o moşteneşte prin tatăl său, le sădeşte în sine de-a valma... şi ne vom explica pentru ce, în acest loc şi în acea clipă, se afirmă acela care, cu trei sute de ani înaintea poeţilor şi a muzicienilor din Germania, avea să exprime, într-un limbaj mai neaşteptat decît al lor, sufletul ei infinit de complex, realist şi sentimental, meticulos şi vag, copilăros şi apocaliptic, sufletul ei care reflectă cu o precizie intransigentă toate imaginile rătăcitoare, şi care rămîne totuşi cu neputinţă de înţeles.

Cel dintîi dintre toţi germanii, el a fost o expresie completă, şi foarte nobilă, a vieţii şi a pămîntului german. Dar nicăieri, nici în Franţa, nici în Flandra, nici în Italia chiar, nu poţi afla un reprezentant mai tipic al artistului erudit din acele vremi, vrînd să cunoască totul, studiind totul în mod simultan, şi acumulînd în acelaşi spaţiu, cu o înflăcărare de-

164. Albrecht Dürer. Răpirea Annymonei, gravură (Biblioteca Naţională, Paris).

165. Albrecht Dürer. Fată tînără (Berlin).

zordonată, rezultatele căutărilor sale. El reprezintă confluența și mișcarea opusă a două momente de acțiune foarte caracteristice. Posedă credința, forța confuză, simbolismul obscur și bogat al Evului Mediu, iar de la Renaștere a luat neliniștea, simțul perspectivelor infinite care se deschid în fața spiritelor superioare, voința neobosită de a ști. O curiozitate arzătoare face din el, ca și din Leonardo da Vinci, de care aminteşte în atîtea privințe, dar care a încercat cu mai multă luciditate să construiască o metodă, unul din acele genii labirintice, universale, aproape bizare, înaintea căruia toate căile gîndirii se înfățișează în același timp. E un fel de Christ savant, care caută mîntuirea lumii în studiul înverșunat al înfățișărilor ei.

Niciodată, mai ales în gravurile pe care le săpa în aramă cu o mînă de meșteșugar, cu o inimă de poet, cu o minte de filozof, nu a înfrumusețat natura. El o socotea drept „singurul maestru" și tot ceea ce ținea de ea îl interesa în aceeași măsură. A văzut,

166. Albrecht Dürer. Morile, desen (Biblioteca Națională, Paris).

într-o extremă confuzie, desfăşurîndu-se mitul creştin sub costume germane, în case şi pe străzi germane, în mijlocul cîmpiilor din preajma oraşului Nürnberg, lîngă apele care se varsă în Dunăre şi sub stîncile cu forme ciudate, în pragul caselor de lemn cu acoperişuri povîrnite. Visele complicate şi profunde care rătăceau prin mintea lui, el nu le situa niciodată în afara robustelor cîmpii din Germania de sud, a dealurilor acoperite cu lariţă, a fîneţelor, a rîurilor, a bălţilor, a podurilor care se clatină, în afara meleagurilor pe care le străbătuse călătorind spre Italia şi spre Flandra, în afara malurilor Rinului, vîrstate cu şiruri de viţă de vie, a pădurilor, a rîpelor, a torenţilor din Pădurea Neagră şi din Tirol. Legendele pe care le culegea de pretutindeni, Orientul întîlnit la Veneţia se amestecau de-a valma, dragoni, himere, lei şi cămile, chipuri de turci în case din Nürnberg, cavaleri trecînd pe sub donjonurile încununate cu puzderie de turnuri urmăriţi de diavol şi de moarte. Cu răbdarea neobosită, dacă nu cu rapiditatea şi cu decizia schematică a japonezilor, de care se apropie atît de adesea cînd urmăreşte cu vîrful de oţel linia capricioasă, dar netă a peisajelor sale scrupuloase, el a dus pînă la capăt o lentă şi vastă cercetare, ale cărei rezultate acumulate le-a încredinţat cu imparţialitate strălucirii mate a aramei, texturii calde a lemnului, sclipirii reci a pînzelor pictate. Caii masivi din Germania, puternicii săi cîini de vînătoare, cerbii, iepurii, vacile sale, porcii săi tolăniţi în noroiul satelor, toate insectele, toate păsările sale luau aproape totdeauna parte la întîmplările de dragoste, familiale, burgheze, războinice pe care dalta necruţătoare

le fixa cu forţa şi gingăşia unei sensibilităţi accesibile tuturor spectacolelor. Totul îl neliniştea profund, forma ierburilor, a gîngăniilor, muşchiul de pe stîncile crăpate sub opinteala răbdătoare a rădăcinilor, monştrii umani sau animali, lucrurile vii, lucrurile inerte, cuirasele de fier forjat, armele, căştile cu antene, stindardele cu armorii. Executa pentru giuvaergii, fierari, costumieri, armurieri, tipografi, librari, motive decorative. Scria tratate didactice. Simpatia sa universală nu trecea cu vederea nimic din ceea ce ea socotea necesar perfecţionării meseriei şi spiritului său, nici măcar o bucată de lemn uscat, nici măcar o grămadă de pietre, nici măcar alcătuirea improvizată a unui gard întărit cu funii, pe care marii nori de pe cer, pădurile vălurite, maternităţile grele, acordurile misterioase ale pămîntului şi ale văzduhului nu i le ascundeau.

Omul nu-l interesează mai mult decît un vechi os zvîrlit şi pe jumătate ros, şi nici nu-l atrage mai mult. Deşi a semnat portrete de o mare forţă, cu un modelaj riguros şi sever, deşi a văzut trecînd pe lîngă el bărbaţi muschiuloşi, cu trupuri grosolane, urîţi, dar de o eleganţă aspră, femei cu gîtul gras, cu chipul rotund şi plin, cu părul împletit în coade grele, regăsim în scoarţa unui arbore, într-un butuc de vie, într-o stîncă ce se iveşte dintr-un smoc de ierburi, aceeaşi vigoare noduroasă, aceeaşi preocupare de a reda viaţa totală şi densă, acelaşi spirit meticulos. Nu aflăm la el acele curbe îndrăzneţe prin care italienii leagă forma de formă, şi lipsesc cu desăvîrşire acele treceri subtile prin care veneţienii sau flamanzii dezvăluie întrepătrunderea neîncetată a tuturor elementelor lumii. Toate

167. Albrecht Dürer. Cavalerul, Diavolul, şi Moartea, gravură.

lucrurile au aceeași importanță și sînt de la bun început separate, fără ecouri reciproce... Dar fiecare lucru este atît de minuțios redat în ceea ce privește forma sa, atît de bine surprins în viața sa intimă, fiecare amănunt este atît de bine simțit prin vibrația sa personală, prin caracteristica sa imperceptibilă și misterioasă, încît totul tremură și totul murmură, și o viață generală și vagă însuflețește

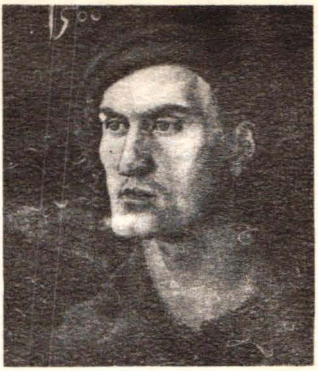
această lume precisă. S-ar spune că natura ne e restituită de-a valma, în ordinea, sau mai curînd în absența de ordine în care ea ni se înfățișează, că omul n-a intervenit pentru a o raporta la planul uman și pentru a exprima prin ea ideile pe care ea i le-a dezvăluit, ci că el îi cere să cînte singură, cu toate vocile-i nenumărate, în mijlocul cărora vocea omului nu prețuiește nici mai mult nici mai puțin decît celelalte, poemul ei confuz, niciodată întrerupt. Ne aflăm, încă de pe acum, în prezența panteismului german. El nu pare să rezulte din absorbția corpului universal în substanța umană și să țîșnească din ea cu puternica și ritmica ardoare care face din templele hinduse sau din catedralele franceze un poem viu. El pare a exprima neputința unei ființe, prea înarmată pentru analiză, prea înzestrată pentru a studia fără idei preconcepute, și sub toate aspectele lor, și în afara oricărei ordini, obiectele ce i se înfățișează privirii, de a separa ceea ce trebuie să accepte din lume de ceea ce trebuie să refuze. În loc de a absorbi natura, omul se lasă pe de-a-ntregul absorbit de natură.

Această imposibilitate de a alege din lumea obiectivă elementele unei construcții armonioase și logice, din punct de vedere plastic, constituie principala dificultate a artei germane — ca realizare generală a unui ideal colectiv exprimînd rasa și îndreptînd-o în întregimea ei către un scop limpede definit. Totul, pentru artistul german, se află pe același plan în natură. El va fi capabil să studieze fiecare dintre elementele care ne fac să o iubim, cu o răbdare, cu o știință, cu o conștiinciozitate superioare celor de care dau dovadă italienii, francezii,

168. Albrecht Dürer. Melancolia, gravură.

olandezii, flamanzii, dacă nu şi celor vădite de japonezi şi de chinezi, şi cu o sensibilitate egală cu a lor. El nu va şti, ca ei, să acorde în natură fiecărui lucru importanţa pe care o are în preocupările noastre, să exprime în generalizări plastice emoţiile senzuale, intelectuale sau morale pe care i le va procura. Vom simţi, la doi sau trei dintre ei, un suflet mare, dar el nu va şti să se definească, şi niciodată, ca în alte părţi, el nu va întîlni într-un

torent de viaţă riguros ordonat alte suflete puternice sau pline de graţie, pentru a constitui împreună cu ele o vastă expresie de ansamblu, proiectîndu-se ca un bloc compact pe orizontul trecutului şi arătînd limpede oamenilor viitorului ce gîndea şi ce simţea un popor în acel moment. Iată întreaga lor istorie. Puterea lor de analiză le-a închis căile către marile sinteze cu un uriaş morman de obiecte, îngrămădite fără alegere. Matematicienii lor n-au descoperit legea gravitaţiei. Filozofii lor, după ce, cu o neasemuită profunzime, au verificat una cîte una toate intuiţiile francezilor şi ale scoţienilor, pe Voltaire, pe Rousseau, pe Diderot, pe Hume, n-au descoperit transformismul, pe care Lamarck îl formula aproape în aceeaşi perioadă în care Hegel se arăta neputincios să aleagă. Nici una din marile ipoteze care călăuzesc de o sută de ani încoace căutările biologilor n-a ieşit din laboratoarele lor cele mai bogate din lume în experienţe şi în observaţii, iar ingenioşii lor mecanici n-au inventat nici o singură mare unealtă de schimb şi de transport dintre cele care au creat lumea modernă. Niciodată ei nu apucă pe drumul cel mai drept către ceea ce este esenţial şi cel mai logic. Amănuntul ascunde întotdeauna ansamblul, universul lor nu e continuu, ci făcut din fragmente juxtapuse. Îi vedem dînd în tablourile lor aceeaşi importanţă unei halebarde şi unui chip omenesc, unei pietre inerte şi unui corp în mişcare, desenînd un peisaj ca pe o hartă geografică, acordînd, în decorarea unui edificiu, tot atîta atenţie unui orologiu cu marionete cît şi statuii Speranţei sau Credinţei, tratînd statuia în acelaşi fel în care trataseră orologiul, şi după ce, cu



multă conștiinciozitate și cu multă trudă, au realizat o hală sau o catedrală de proporții monumentale, atîrnînd pe ele obiecte heteroclite, care le anihilează, dintr-o dată, caracterul grandios.
De aici, după cum am văzut, panteismul lor negativ, pe care Dürer, cel dîntîi, îl exprimă cu atîta forță confuză. De aici, pesimismul lor, care, cu trei sute de ani înaintea lui Schopenhauer, învăluie, parcă, într-o atmosferă invizibilă opera gravorului din Nürnberg. Această artă stăruitoare, exactă, complicată deși poetică, sinceră pînă la sacrificiul de sine, de o fantezie neliniștită, de un simbolism profund, dar uneori atît de ascuns, încît pare că se ignoră el însuși, exprimă în întregimea ei, în ciuda strălucirii concentrate a unei verve puternice și în ciuda uriașei sale senzualități, tristețea definitivă a omului care nu știe să aleagă. Pretutindeni ceasul de nisip măsoară vremea care se scurge, în

169. Albrecht Dürer. Portret de bărbat (Pinacoteca, München).

timp ce idila zîmbeşte sau în timp ce drama plînge, iar moartea străbate adesea un peisaj liniştit în care surîde o poveste de dragoste. În *Melancholia*, care pare a rezuma întreaga lui operă, vedem geniul uman copleşit de oboseală, înconjurat de toate cuceririle sale, pentru că, în ciuda marilor sale aripi, el n-a aflat nimic esenţial. Ca şi Faust, Albrecht Dürer a rătăcit prin toate lumile, în urmărirea iluziei pe care n-a putut-o capta niciodată.

IV

Fără îndoială omul, oricine ar fi el şi în orice epocă ar trăi, suferă. Dar numai facultatea sau nevoia de analiză îl fac să privească viaţa sub un unghi pesimist, să nu mai vadă altă perspectivă decît moartea, să se îndoiască că efortul său dureros va putea sluji oamenilor care vor veni, sau cel puţin să nu le acorde ajutorul său decît fără bucurie şi aproape în silă. Această descurajare filozofică, cu atît mai surprinzătoare cu cît contrastează cu felul curajos în care ei lucrează materia şi scrutează lumea, este comună aproape tuturor gînditorilor, aproape tuturor artiştilor germani. Nenorocirile din secolul lor nu izbutesc s-o explice. În secolul XV şi la începutul secolului XVI ţările germane erau tot atît de prospere ca şi Flandra sau Italia, infinit mai fericite decît Franţa, sfîşiată, pustiită, sărăcită de un secol de războaie... Totuşi, nu există aproape nici o gravură germană, aproape nici un tablou sau basorelief german, în care să nu se simtă obsesia morţii. Clepsidra cu nisip sau cîteva oase sfărî-

mate nu lipsesc aproape niciodată din ele. Şi mai cu seamă în Germania, *Dansul Morţii* clănţăne şi dîrdîie între paginile vechilor cărţi cu chipuri colorate sau pe bîrnele pictate ale podurilor de lemn pe care puhoaiele de apă din vechile oraşe le zguduie pe stîlpii lor. Moartea participă la toate evenimentele vieţii. Un schelet cordial o asistă pe lehuză, el ia parte la jocurile celor mici, cîntă marşul nupţial în faţa mirilor, îl ajută pe avar să-şi numere aurul, îndeamnă caii plugarului, taie lanţul cîinelui care-l călăuzeşte pe orb, ţine arcuşul muzicantului, poartă coroana sau mitra cînd sînt unşi Cezarii, se privesc în oglinda cochetei, cîntă îndrăgostitei serenada hotărîtoare... El aduce pretutindeni mărturia celui mai cumplit dezastru ce poate lovi o rasă, disperarea intelectuală.

De altfel, cum ar putea germanul găsi o încurajare în lumea exterioară, cum ar putea el înscrie într-o formă armonioasă întîlnirea dintre un univers şi un spirit armonios orînduite ? Înfăţişările pe care le ia aici văzduhul şi pămîntul lasă în amintire imagini incerte. Sînt cînd munţi cu siluete neaşteptate, prăpăstii romantice cu verdeaţă şi adînci, cînd păduri de brad către care urcă păşuni povîrnite şi care se succed şi se repetă cu o monotonie descurajatoare. Numai profiluri terestre nedefinite, cîmpii verzi şi roşii, de un verde întunecat, de un roşu întunecat, culori moarte, fără transparenţă, cărora o ceaţă cenuşie le răpeşte orice strălucire. E o natură robustă, dar mohorîtă, accidentată, dar lipsită de acele mese care se îmbină fără efort, lipsită de atmosfera luminoasă care transformă tot ceea ce atinge. Pînă şi florile, care împodobesc de sus şi pînă

jos ferestrele caselor cele mai sărace, par aici stinse şi fără parfum.
Cînd cerul este senin, nimic nu atrage şi nu reţine în această uniformitate pitorească şi nimic nu călăuzeşte privirea dintr-un loc în altul. Cînd ceţuri destrămate plutesc în aer, fie mascînd o pădure din care nu se mai vede decît năluca unui copac, fie acoperind un fluviu întreg, din care nu se mai zăreşte, din cînd în cînd, decît o lucire de o clipă pe creasta unui val, ascunzînd o uriaşă temelie de granit pentru a atîrna un castel în văzduh, încîlcind planurile, înecînd şi dislocînd liniile, ochiul nu percepe din natură decît viaţa ei fragmentară şi difuză. Dacă ne aplecăm peste unul din aceste peisaje înceţoşate, ale căror forme nu se desenează, devenind atunci însă prea precise, decît cînd le priveşti de foarte aproape, el pune stăpînire pe fiinţa noastră mai curînd ca un ansamblu de sunete decît ca un ansamblu de obiecte : se aud murmure, zgomote izbucnesc, se sting, învie şi mor, sînt puhoaie care freamătă, sau fîntîni, sînt gîşte, raţe care gîgîie şi măcăie, un behăit, un bici care pocneşte, strigătul metalic al unui cocoş, bătăile unui orologiu, frunze uscate măturate de vînt, o roată care scîrţîie, o aripă care bate... Nu mai sînt imagini care se fixează, ci vise indistincte ce se înfiripă, enigme obscure care se iscă în creier. Cînd sufletului nu-i e cu putinţă să aleagă elementele vizibile ale unei armonii formale, nevoia lui de consolare şi de adăpost îl îndeamnă să se închidă în el însuşi pentru a căuta aici elementele risipite ale unei armonii sentimentale. Fără a mai avea, din acea clipă, grijă să supună sentimentul care le stăpîneşte controlului

cu neputință de înțeles al lumii lor exterioare insuficient definite, oamenii aleg în ei înșiși, și încep să cînte. Am văzut cîntînd tineri germani care debarcau la Veneția. Cîntau din Schumann, cu spatele întors către palatele pe care nu le priviseră încă. Coborînd Rinul, am văzut cîntînd cîteva femei tinere germane. Cîntau cîntecul lui Heine, în clipa în care treceau prin fața stîncii lui Lorelei, pe care nu o priveau.

Arta primitivă a germanilor și a scandinavilor care au coborît din fiordurile și din pădurile Nordului trebuia să rămînă și trebuie să rămînă forma acțiunii lor morale. Numai muzica evită primejdiile analizei și dă iluzia absolutului exprimînd ideile cele mai vagi sub formă matematică. Firea, muncitoare și visătoare a germanilor se simte aici la îndemîna ei, pentru că muzica le oferă mijlocul cel mai precis și totodată scopul cel mai imprecis. Exclusiv simbolică, ea exprimă, prin intermediul unui mare suflet, aspirația confuză a unui întreg popor, cu o forță cu atît mai mare cu cît nu are nimic de definit și dispune de un imens tezaur de forme incerte, de culori contopite, de senzații difuze acumulate de secole în instinctul poetic al acestui popor în cursul contactelor sale inconștiente și multiple cu lumea. De la Niebelungi la Goethe, un șuvoi subteran de imagini încețoșate străbate din secol în secol spiritul german. Iar Dürer s-a scăldat în el fără să știe. E un muzician care se ignoră. În ciuda perfecțiunii tablourilor sale, a gravurilor sale, în ciuda insistenței sale de a sublinia fiecare amănunt, a uimitoarei sale virtuozități, ansamblul nu apare

ca o formă distinctă ci ca o evocare, ca o sugestie de atmosferă sentimentală. Domină aici un sentiment moral, şi totul contribuie să-l impună. Artistului meşteşugar german îi este cu neputinţă să desprindă din chiar obiectul pe care-l studiază o idee generală vizibilă, şi cu cît obiectul e mai precis, cu atît reuşita e mai dificilă. Ideea generală este anterioară operei şi rătăceşte incertă la întîmplare.

Cînd Martin Luther a făcut din muzică un mijloc de acţiune, în perioada în care Dürer atingea cea mai înaltă culme a naturii sale, el punea stăpînire, aşadar, pe limbajul cel mai propriu a revela puterile necunoscute pe care poporul german le acumula în el fără ştirea sa, de pe vremea cînd harnicele sale oraşe, de la Rin şi pînă în Saxonia şi din Franconia pînă în Baltica, îşi cunoscuseră puterea. Disoluţia romană înspăimînta conştiinţele germane, incapabile să vadă că în însăşi inima Italiei, de la Giotto la Fra Angelico şi de la Masaccio la Michelangelo, artiştii înălţau împotriva abjecţiei comune tuturor puterilor sociale care nu se mai cred ameninţate, protestul spiritului. Frumuseţea senzuală a acestui protest, pe care lipsa lor de simţ plastic nu le îngăduia s-o înţeleagă, le-a ascuns frumuseţea lui morală. Reforma a căpătat în Germania un caracter de antagonism radical împotriva Renaşterii.

De altfel, ea a avut dreptate. Un popor nu se poate sluji decît de armele pe care i le oferă pămîntul şi sîngele său. Acolo drumul speranţei se tradusese prin forme şi prin culori. Aici el trebuia să se ex-

prime prin sunete şi prin cuvinte. Reforma, de la Jan Hus la Luther, luptă pentru expansiunea omului, într-un alt limbaj şi sub un alt pretext, cu acelaşi lirism şi cu aceeaşi credinţă ca şi marii italieni. În Luther sălăşluia viaţa clocotitoare a secolului. Era una din acele fiinţe năvalnice în care, ca într-un ţinut vibrînd de forţe subterane, lava fierbinte a sîngelui rostogoleşte într-un val de bucurie, de entuziasm, de orgoliu, o dată cu berea şi cu sucul cărnurilor, irezistibila dorinţă de a proiecta în afară flacăra înlănţuită. În el sălăşluia spiritul violent al Renaşterii. Şi era fatal ca Renaşterea, marea cercetare întreprinsă simultan de către toate popoarele Europei occidentale cu o pasiune intransigentă, să ia în Nord forma pe care i-a dat-o el.

Dar să luăm seama. Mulţimile însufleţite de cuvîntul său cîntau urmîndu-l pentru că în ele vorbea un instinct profund, pentru că ele pătrundeau cu acest cînt sub bolţile ideale ale unei biserici pe care geniul lor antiplastic nu le-o putuse dărui de trei secole şi pe care geniul lor muzical o construia spontan. Ele ascultau de acea vagă şi puternică speranţă care cuprinde mulţimile cînd un om puternic li se adresează pentru a le duce la luptă. Acolo unde teologii credeau că trezesc conştiinţe, ei trezeau trebuinţe — legitime şi sacre — de libertate şi de fericire. Drama, şi, în consecinţă, revelarea conştiinţei, nu are drept teatru decît inima eroului. Eroismul mulţimilor, chiar dacă se trezeşte la cuvintele rostite de buzele eroilor, recunoaşte mobiluri mai puţin abstracte cărora ei le-au dat doar expresia cea mai înaltă. Masa poporului ger-

man nu aspiră să se întoarcă la învățămintele apostolilor, ci să elibereze poporul german de puterile sociale care amenințau să-i zdrobească dezvoltarea. Deși Germania avea o aparență prosperă, deși mica ei burghezie artizanală acumula lent produsele heteroclite, dar nenumărate, ale industriei sale meșteșugărești, țărănimea suferea. Clerul poseda a treia parte din pămînturi. Din punct de vedere economic Germania se afla sub dominația Romei. Și Luther și-a dat seama că se înșelase asupra sensului pe care mulțimea îl da acțiunii sale, în ziua cînd, după ce consimțise să recunoască, pentru că avea nevoie de ea, autoritatea feudalității militare care îl ajuta în lupta sa împotriva feudalității eclesiastice, a trebuit să ajute nobilimea protestantă să-i zdrobească pe săracii fanatizați de cuvîntul lui. Înspăimîntătorul război al țăranilor dă Reformei semnificația sa reală. O clasă înlocuia o alta în posedarea pămîntului, ea avea să înăbușe viața morală a Germaniei, care putuse, timp de două secole, să se manifeste aproape liber, datorită antagonismului de interese care le opunea una alteia. Triumful protestantismului a coincis, în întreaga Germanie, cu abdicarea de la gîndirea ei originală. Nürnbergul și-a pierdut strălucirea.

V

Cu excepția lui Holbein, — pe care ruina orașelor germane l-a atins de asemeni, de vreme ce a fost silit, din pricina sărăciei, să părăsească la treizeci de ani orașul Basel, pentru a se duce la curtea lui

Henric VIII, — marii pictori germani, Cranach printre alţii, sînt contemporani cu Dürer. Cei doi elevi ai săi sînt chiar doar cu puţin mai tineri decît el, Hans von Kulmbach, care îl continuă de bine de rău cu o conştiinciozitate seacă, şi Altdorfer, care uită durerea secolului pictînd peisaje preţioase şi sclipitoare în care diletantismul său întrucîtva debil cere pădurii germane adăpostul frunzişurilor ei şi se încălzeşte la văpaia amurgurilor romantice. Cărămiziul de pe acoperişurile caselor din Germania, pădurile ei opace trimit pentru o ultimă oară reflexul tern al roşului întunecat şi al verdelui aproape negru pe pînzele lui Burgkmair, în care agonizează şcoala de la Augsburg, care nu va mai auzi, o dată cu

170. Lucas Cranach. Vînătoare de cerbi, desen (Muzeul Luvru).

171

Christoph Amberger, decît un ecou aproape stins, deşi pur, al puternicei voci a lui Holbein. Matthias Grünewald, maestrul din Alsacia, care atîrnă pe cruce, de braţele aproape smulse, cumplitul trup al lui Christ, îi sfărîmă picioarele cu un cui, îl loveşte, îl jupoaie, îl întinează. Matthias Grünewald, e adevărat, este pictor, el le este chiar cu mult superior, ca pictor, lui Dürer, lui Holbein, chiar lui Cranach. Ştie să dea culorii o notă dramatică, s-o facă să emoţioneze, să sfîşie, să înspăimînte. E tot atît de tragic pe cît de trivial, e crud, sinistru, beat de forţă şi de spaimă. Alături de Colins, un sculptor misterios de la sfîrşitul secolului, care pare a-şi fi petrecut aproape întreaga viaţă cioplind în marmora mormîntului lui Maximilian, un fel de epopee romantică şi războinică, prea stufoasă şi încărcată, dar pe care un ritm puternic o fereşte de dezordine — şi care de altfel vine din ţinutul flamand — e marele dramaturg al acestei şcoli anarhice şi meticuloase, unitară ca spirit şi totuşi făcută din crîmpeie şi din bucăţi. Dar el nu-i transmite

171. Lucas Cranach. Soţia lui Luther (Berlin).
172. Lucas Cranach. Venus şi Amor înţepat de o albină (Colecţie particulară).

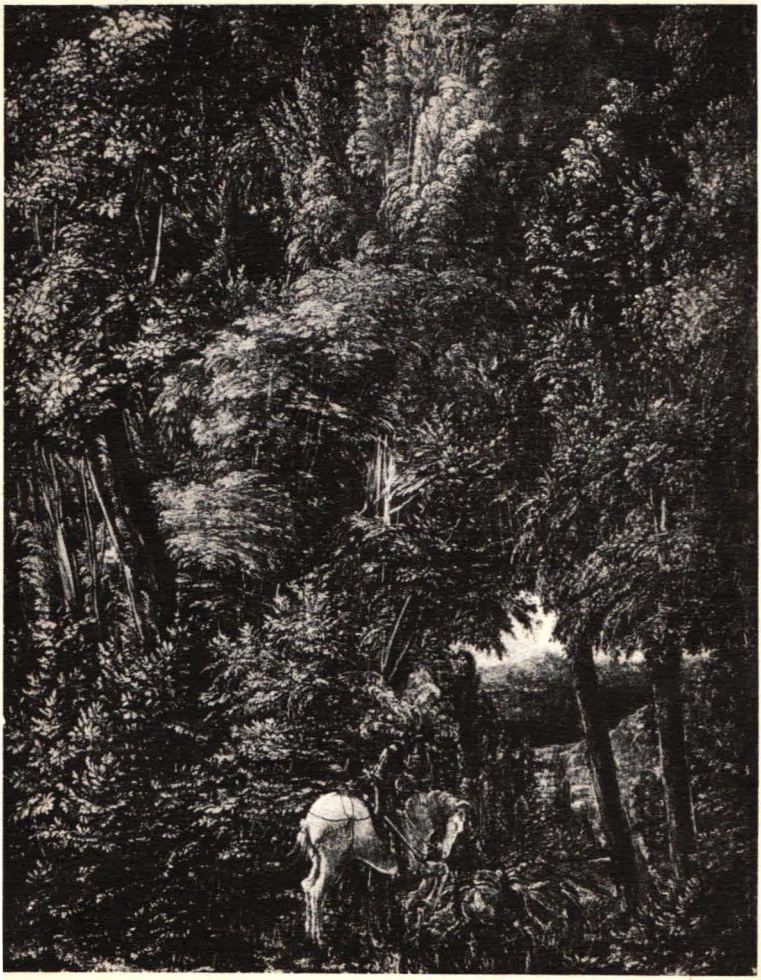
DVM PVER ALVEOLO FVRATVR MELLA CVPIDO
FVRANTI DIGITVM CVSPITE FIXIT APIS
SIC ETIAM NOBIS BREVIS ET PERITVRA VOLVPTAS
QVAM PETIMVS TRISTI MIXTA DOLORE NOCET

elevului său Baldung Grien, ale cărui nuduri se alungesc, se rotunjesc, se idealizează, după sfaturile, de acum înainte tiranice, ale artiştilor italieni, secretul picturii sale grosolane, vulgare, dar pătrunsă pe de-a-ntregul de materie şi de spaţiu, pe care nimic nu o anunţase în Germania înaintea lui, şi care va dispărea cu totul o dată cu el... După Holbein, Germania va închide ochii pentru a asculta mai bine cum urcă din lăuntrul ei vuietul revoltei care va izbucni pe pămînt ca o nesecată chemare de dragoste, reînviind mereu în suspine şi rostogolindu-se o dată cu ele către liniştе şi către victorie, în ziua în care Beethoven va smulge simfoniile din inima ei.

Oare cezaro-papismul a ucis arta germană, sau scăderea energiei a cărei manifestare supremă fusese arta germană a îngăduit cezaro-papismul? Geniul creator nu era oare pentru moment secătuit? Cu cincizeci de ani mai devreme, fără îndoială, prinţii germani nu şi-ar fi putut anexa mişcarea reformatoare. Numai cînd forţa interioară este

173. Christoph Amberger. Carol Quintul (Muzeul din Lille).

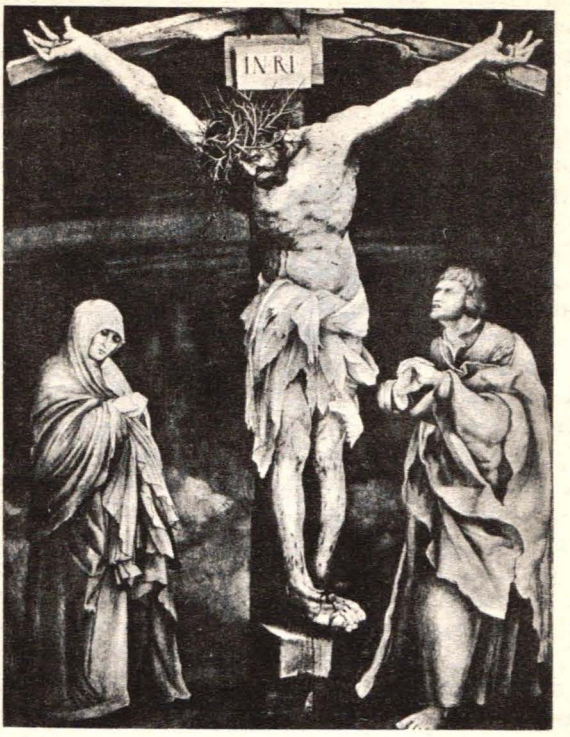
secătuită, forțele exterioare domină din nou, iar victoria politică a unei religii marchează întotdeauna prăbușirea credinței dezinteresate care a formulat-o treptat. Toți artiștii germani de la începutul secolului XVI îl anunță pe Luther și, prin urmare, o dată cu apogeul, începutul declinului afirmațiilor cu care el vine. Încă de pe vremea catedralelor, ideea morală domina plastica germană care, tocmai datorită neputinței sale de a alege în natura exterioară, nu ajunsese niciodată la realizarea echilibrului maselor și al arabescurilor de linii, care rezolvă problema morală o dată cu toate celelalte, înscăunînd în spirit acel sentiment de plenitudine și de continuitate pe care-l numim armonie. Ni-i putem ușor închipui pe Masaccio sau pe Michelangelo luptînd necurmat împotriva pornirilor firii lor pătimașe pentru a-și înălța caracterul pînă la înălțimea spiritului lor filozofic, dar nu ni-l putem închipui pe Dürer decît ducînd o viață sănătoasă și fără dorințe cu neputință de realizat, și rămînînd pînă la moarte un bun meșter, un bun fiu, un bun frate, un bun soț, un bun tată, un bun cetățean. Cei patru Evangheliști ai săi ilustrează apostolatul lui Luther. Și nu e prima oară cînd ei se înfățișează în Germania cu o atît de simplă hotărîre. În 1519, cînd Luther abia începea lupta, caldărarul Peter Vischer ieșise din fierăria sa, fără a-și fi lepădat șorțul de piele, pentru a asculta zvonul secolului. În timp ce în jurul lui sculptori de mîna a doua epuizau formula misticismului sentimental al școlii renane, a cărei consecință mondenă este echivoca *Fecioară din Nürnberg*, în timp ce Tilman Riemenschneider, ner-



174. Altdorfer. Sfîntul Gheorghe (Pinacoteca, München).

vosul maestru din Würzburg, în ale cărui tablouri apare o umbră de ascetică neliniște, căuta să introducă ceva din firava eleganță florentină în imaginile sale de femei cu mîini fine, cu coade grele, cu fața uimită și candidă, și cu trupul pur sub rochiile prea complicate, Peter Vischer cerea inflexibilei sale morale secretul planurilor categorice și al volumelor definite. Fie că turna în metal armuri însuflețite, războinici drepți și siguri precum conștiința, fie că înălța în jurul unui mormînt apostoli neînduplecați, s-ar fi zis că, revenind, împreună cu teoreticienii Reformei, la creștinismul primitiv, care condamna totuși Renașterea, el era, fără să știe, de acord cu Renașterea, în ceea ce privește îndemnul ei la speranță, căruia Donatello îi dădea un alt nume decît el.

Împreună cu Dürer, poate chiar înaintea lui Dürer, este spiritul cel mai conștient de forțele care-l îndemnau pe Reformator la acțiune. Cei mai mulți artiști mergeau către el din instinct, pentru că ei merg întotdeauna către ceea ce afirmă cu strălucire puterile vieții împotriva puterilor morții. Violența, bucuria sa adunau în ele toate eforturile risipite către lumină pe care fiecare dintre truditorii Germaniei le depunea în sfera sa obscură. Cînd Lucas Cranach făcea portretul lui Melanchton sau pe acela al lui Luther cu respectul înduioșat pe care ni-l inspiră un lucru pe care îl înțelegem prea puțin dar îl simțim adînc, cînd, la șaptezeci și cinci de ani, devenea prizonier al Imperiului, la Mühlberg, el nu exprima desigur dorința de a vedea triumfînd principiile în numele cărora protestantismul organizat va izgoni mai tîrziu imaginile



din temple, va sfîşia poemul simţurilor, va condamna afirmarea vieţii, va substitui sfinţenia unei singure cărţi sfinţeniei tuturor cărţilor afirmate de către Renaştere, va stinge cu desăvîrşire pretutindeni în Germania focarele de insurecţie care străluciseră cu cea mai mare putere prin Dürer

175. Matthias Grünewald, Christos pe Cruce (Karlsruhe, Gemäldegalerie).

şi prin Luther. El îl iubise cu o bucurie copilărească pe călugărul bătăios şi senzual al cărui cuvînt plin de miez, al cărui lirism tunător, ale cărui rîsete şi vorbe îl încîntau. Pădurile sale nedeslușite, aurii, sclipitoare, în care Patimile sîngerează în mijlocul unui cortegiu bizar de cazace cu tăieturi pe mîneci, de pantofi cu vîrful ascuţit şi ridicat, de şei fastuoase, de coame de cal împletite, de mari panaşe de pene, de răsuciri neprevăzute, propagau ideea în popor cu un entuziasm fermecător. El traducea în bune imagini germane străvechiul poem omenesc pe care prietenul său îl traducea în bună proză

germană. Ar fi consimţit mai puţin decît oricare altul, pentru a asigura dominaţia unei clase sub un pretext de religie sau de morală, să-şi povestească idilele stîngace, în mijlocul naturii delicate şi înflorite pe care primăvara cîmpiilor saxone i-o

176. Colins. Mormîntul lui Maximilian la Innsbruck. Basorelief, marmoră.

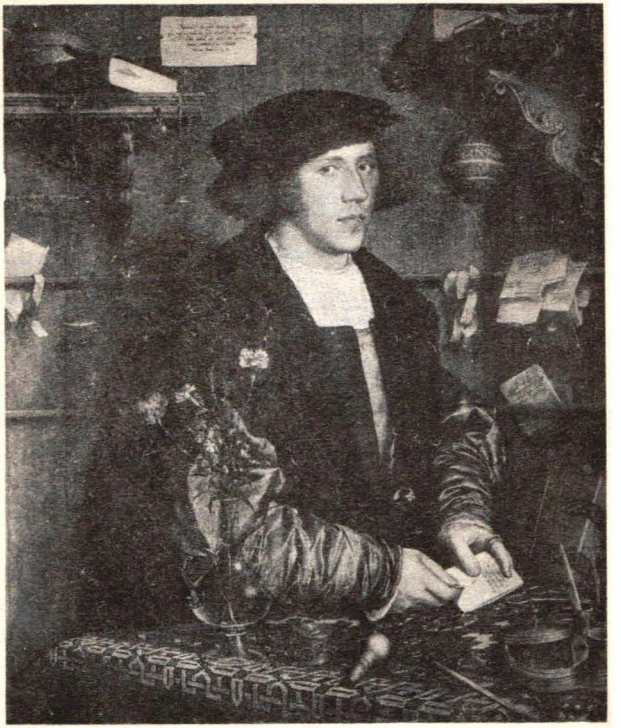
dezvăluia. Mai puțin decît oricare altul, pentru că el păstrase din sufletul german, și va păstra pînă la moarte, acea prospețime a sentimentului pe care Dürer abia dacă a cunoscut-o. Pesimismul german nu i-a stăpînit niciodată inima, căci, spre deosebire de toți maeștrii din rasa lui, a știut să aleagă, și aceasta în mod spontan, și mult mai puțin ca savant decît ca artist. N-a fost totuși capabil să se ridice la acele generalizări puternice pe care le exprimă compozițiile ritmate și nude, prin care eroii artei închid în arhitectura și în mișcarea formei senzațiile disparate care îi învață treptat că lumea este continuă. În plin secol al XVI-lea, este încă un primitiv, dar acest primitiv se află a fi, cu ingenuitate, primul colorist după Grünewald, și cel mai sensibil la frumusețea formală dintre toți pictorii germani.

El nu are, desigur, simțul ridicolului. Adesea, e cel mai bun mijloc de a mărturisi adevărata sa natură. Pictează femei goale cu o pălărie pe cap, femei foarte stîngace cu picioare slabe și strîmbe, cu tălpi mari, cu genunchii urîți. Doar chipurile lor au un farmec nespus, rotunde, surîzătoare, ușor maliționse, cu frumoase coade blonde. Le-a surprins aproape pe toate la vîrsta nubilă, ele au un pîntec mic și ferm, o unduire pură a bustului și a șoldurilor, sîni abia mijind, înfățișarea unei corole care șovăie înainte de a se deschide. Senzualitatea sa candidă îi plimbă imaginația prin grădini fremătînd de flori nenumărate, în care nuduri mitologice rău făcute și fermecătoare afirmă că Reformatorul și prietenii săi nu sînt responsabili de preocupările nesănătoase ce caracterizează ac-

țiunea sectelor protestante care-l urmează pe Calvin și a puritanilor englezi. În ciuda celor cîțiva greoi mercenari teutoni ce se află lîngă ele, prospețimea lor triumfă, și cum totul se învăluie într-un spațiu auriu pe care tonurile de roșu cenușiu îl umplu cu un abur transparent, n-ai curajul să-i reproșezi neîndemînarea. Acest țărănoi ne dezvăluie un suflet ales a cărui nevinovăție n-a fost secătuită de cei optzeci de ani ai săi de viață activă.

VI

Nu există, la primă vedere, nici un fel de raport între această sensibilitate stîngace și voința mereu sporită care a îngăduit ultimului dintre pictorii germani, mort la patruzeci și șase de ani, să închidă în unduirea susținută a unei linii tot atît de sobre ca și inteligența latină, complexitatea sufletului german. Dacă privim mai îndeaproape, totuși, vedem că e vorba de aceeași rasă. Hans Holbein n-a scrutat desenele lui Michelangelo, ale lui da Vinci, ale lui Rafael, el n-a studiat frescele din Veneția, din Mantua, din Padova, din Florența poate, unde s-a dus probabil din Basel, decît pentru a cere puterii educative a maeștrilor italieni să-l ajute să desprindă din opera confuză a lui Cranach, a lui Dürer, a lui Grünewald, a lui Martin Schongauer, elementele unei definiții mai clare și mai plastice a efortului german. O legătură cu neputință de sfărîmat unește cu portretele nete, gingașe și sălbatice ale lui Cranach, cu portretele



lemnoase şi compacte ale lui Dürer, cu toate portretele tuturor germanilor, de la Aldegrever la Baldung Grien şi de la Barthel Bruyn la Christoph Amberger, imaginile incomparabile în care maestrul de la Basel, cu o linie uşoară ca o lucire care abia atinge suprafaţa cărnii, decisivă ca o muchie

177. Hans Holbein. Negustorul Gisze (Berlin).

osoasă, dă senzaţia unui chip viu făcînd bloc compact, spirit şi muşchi, oase şi sînge, suflet şovăielnic şi concentrat.

Moştenise de la tatăl său, bătrînul maestru de la Augsburg, această linie stîngace în aparenţă care urmează cu fidelitate linia feţei, nu neglijează nici unul din accidentele ei, o redă cu o conştiinciozitate cumplită, cu proeminenţele şi cu adîncimile ei inegale, care exprimă, prin felul în care ochiul se încrustează în orbită, prin felul în care se profilează bărbia şi pometii, prin felul în care nasul se turteşte sau se alungeşte, prin felul în care fruntea sau tîmplele se scofîlcesc sau se lărgesc, nota ei particulară. Italienii îl sfătuiseră să insiste ceva mai mult aici, ceva mai puţin dincolo, să nu lase să subziste din faţă decît reliefurile ei expresive. Îi arătaseră, de asemenea, cum să umple un cadru, cum să se oprească la timp, cum să stabilească în spaţiu un volum definit. Dar numai atît. Dacă alege, ca şi ei, nu o face pentru a generaliza, ci pentru a individualiza. În loc să încerce să ajungă prin sinteză la un adevăr universal, el ajunge prin analiză la un adevăr particular. El foloseşte instrumentul pe care îl ia de la italieni pentru a căuta şi mai bine în el şi împrejurul lui Germania, pentru a o defini şi mai bine. Cînd va pleca de la Basel la Londra, le va vorbi englezilor tot ca un german. Tot ca un german va acumula în marile sale portrete severe, mai puţin desăvîrşite, poate, în ciuda minuţiozităţii lor grandioase, decît schiţele în creion, pe ziduri, pe mese, pe rafturi, nenumăratele obiecte, tot atît de precise ca şi chipurile oamenilor, călimări, mapamonduri, echere,

manuscrise, compasuri, lupe și pergamente, care vor împlînta unul după altul în noi, cu vîrfurile lor de oțel, cu muchiile lor de aramă, cu sticlele lor măritoare, cu caracterele lor citețe, certitudinea locului unde sîntem și identitatea făpturii în fața căreia ne aflăm.

Acest mare artist ne apare mai întîi ca un mare savant. S-ar spune că și-a luat drept sarcină, ca bun german, să controleze unul după altul adevărurile cucerite în mod intuitiv de către italieni sau de către flamanzi. Cheltuind multă voință,

178

179

178. Hans Holbein. Soția lui Luther (Galeria Corsini Roma)
179. Hans Holbein. Soția și copiii artistului (Muzeul din Basel).

studiind mult, a înțeles de ce două sau trei culori asociate, trezind în noi simțul unității originale a lucrurilor, umplîndu-ne de un sentiment irezistibil de plenitudine și de voluptate purificatoare, ne învață mai mult despre lucruri și despre noi înșine decît un secol de căutări îngrămădite fără nici o coeziune. Precum, mai tîrziu, gînditorii germani din secolul XVIII și savanții germani din secolul XIX, el a regăsit, prin descompunerea răbdătoare și reconstrucția metodică a tuturor elementelor, armoniile pe care alte rase le stăpînesc dintr-o dată.

Dar cît de sus îl înalță știința sa, de îndată ce o posedă ! Aceste armonii juxtapuse, și nu pătrunse de acea atmosferă vizibilă care le dezvăluie venețienilor și pictorilor din Țările de Jos universalitatea însuflețită a vieții, sînt ca un bloc pur de realitate intangibilă așezat pe amintire. Tonurile sale de roșu, de portocaliu, de negru par nu întinse pe tonurile de un verde întunecat, ci țesute în chiar materia lor, alcătuind o substanță plină, frecată parcă într-o piuliță, cu veșmintele, cu metalul și cu sticla uneltelor și a bijuteriilor, cu lemnul mobilelor, cu pielea mîinilor și a fețelor și cu globul opac al ochilor. O strălucire mată care nu iradiază ci pare, dimpotrivă, că se înfundă pînă în centrul operei, le dă o profunzime rece, o grosime sub care se ghicesc alte grosimi, ca o apă limpede căreia nu i s-ar vedea fundul. În acest sens, pînzele primitivilor de la Bruges, al căror roșu și negru par sînge și cerneală preschimbate în pietre translucide, sînt depășite... Sufletul, spațiul, materia vie sau moartă se concentrează la-

olaltă pînă cînd ating, la limitele extreme ale condensării moleculare, densitatea diamantului.
Înțelegem de ce acest om atît de hotărît să pătrundă pînă în nucleul central al lucrurilor a fost, dintre toți contemporanii care au încercat același lucru, cel care a știut cel mai bine să facă să trăiască veșnic într-o imagine spiritul cel mai imparțial al secolului său, omul aproape pe deplin înțelept care păstra în mijlocul vîrtejului furios al apetiturilor și al conștiințelor în care lupta dintre Reformatori și Biserică îi azvîrlea pe oameni, deplina libertate de judecată. Ca și Erasm, desigur, văzuse rugurile aprinzîndu-se, cleștele de tortură deschizîndu-se în adîncul carcerelor, văzuse torța în mîinile poporului și sabia în mîinile soldatului. Dar privirea sa impasibilă căuta în torentul brutal al patimilor dezlănțuite, formele și mișcările capabile să exprime pasiunea care îl îndemna să caute realitățile superioare. Mulțumită lui, am văzut trecînd lăncile, zburînd sulițele, și mercenarii, călăii, lăncierii încordîndu-și puterile, dar violența este studiată fără ură, fără simpatie, ca un fenomen uman propriu să ne lumineze asupra oamenilor. Eleganța nervoasă a formelor în acțiune, rostogolirea mușchilor sub veșmintele de piele sînt arătate într-un vălmășag sobru. Oțelul săbiilor curge parcă prin artere și vibrează în tendoane, silind viața, pînă și în cele mai sîngeroase și mai dezordonate manifestări ale ei, să urmeze spiritul imperios al unui artist care pare că vrea, cînd caută în vin uitarea suferințelor sale intime, să smulgă din el tot ceea ce nu este imaginea pe care ochiul i-o imprimă pe creier. Încolăcirile și volutele maeștri-

lor germani care, înainte de el, răsuceau pînă şi membrele umane ca pe nişte ramuri de viţă de vie, se concentrează şi se stilizează în cadrul viguros de fructe, de frunze, de copii goi în care sînt plasate gravurile şi desenele sale. Fiindcă a vroit cu tărie, a făcut să dăinuie, cît timp a trăit el, în sufletul german ordinea. A impus puterii sale creatoare imparţialitatea. Chipurile pe care ni le-a lăsat — acele mari chipuri germanice, osoase şi totodată molatice sub pălăriile care le umbresc — sînt, desigur, în întreaga pictură, cele care ne-au transmis în modul cel mai scrupulos — şi totuşi şi cel mai sobru — întregul adevăr despre fiinţele care au trecut prin faţa lui. Niciciînd ochi mai necruţător — şi, prin urmare, mai îndrăgostit de ceea ce supravieţuieşte iluziilor optice, pe care bunăvoinţa noastră faţă de noi înşine sau faţă de cei pe care-i privim ni le impune — nu s-a fixat asupra noastră. Niciciînd spiritul care izvorăşte din ochii deschişi, din buzele închise, din frunţile tăcute, din maxilare, nu s-a întruchipat în mod mai intim în oasele compacte pe care le sculptează şi care îl sculptează într-un schimb continuu. Această masă însufleţită, cînd gîndeşte, cînd nu gîndeşte, dar nimic din ea nu scapă în afară, nimic din ea nu se ascunde înăuntru. Holbein nu face niciodată apel la pietatea lui de artist spre a spune despre natură şi despre expresia ei cea mai înaltă, un cap de bărbat sau de femeie, altceva decît ceea ce ele îi dictează clarviziunii sale voit indiferentă. Frumoase sau urîte, toate aceste chipuri strălucesc de o ciudată puritate care este semnul insesizabil al propriei lui demnităţi. El îşi pune

întreaga-i iubire într-o frunte feminină aplecată sub un văl transparent, în figura tristă și gravă și atît de omenească, a unei femei care-și ține cei doi copii între genunchi.

Deși sentimentalismul german este invizibil la el, și, fără îndoială, tocmai de aceea, Holbein reprezintă cel mai înalt efort al plasticii germane. Foarte german prin scrupuloasa lui precizie, prin forța lui de analiză și de reconstrucție, el este singurul dintre germani care a știut să aleagă, singurul care n-a confundat aproape niciodată ceea ce este frumos cu ceea ce este straniu, ceea ce este esențial cu ceea ce este exact, ceea ce este profund cu ceea ce este complicat, singurul care a căutat să desprindă din amănunt și din accidental, în însăși realitatea concretă și în afara oricărei idealizări, logica secretă a acestei realități. Este singurul care i-a cerut și nu i-a impus formei educația lui sentimentală. Prin voința sa uimitoare i-a ajuns și i-a depășit treptat, în cîteva privințe, pe cei cărora le e deajuns să-și deschidă inima pentru a afla în ea taina marilor adevăruri plastice. E firesc ca el să fie concluzia picturii germane și totodată excepția care demonstrează obișnuita neputință a acesteia de a da lumii vizibile sensul ei arhitectural. În ciuda lui, și în afara lui, pictura germană rămîne un mare murmur nedeslușit, fremătînd de viață indistinctă. Și va veni o zi cînd, cu strigăte exaltate și cu năvalnica înflăcărare a unui univers ce se descoperă, vor apuca muzicienii arma strălucitoare pe care ea a lăsat-o să-i cadă din mîini.

INDICE DE NUME [1]

ALBA (duce de), p. 304
Albani, p. 179
Alberti (L. B.), p. 80
Albertinelli, p. 117
Aldegrever, p. 390
Altdorfer, p. 379
ALTICHIERI, p. 193
Amberger (Christoph), p. 380, 390
Angelico (Fra Beato), p. 30, 49, 51, 52, 55, 62, 84, 85, 88, 106, 357, 376
ANNUNZIO (D'), p. 37
ASSISI (Sfîntul Francisc de), p. 71, 106, 125, 126, 253
AUBIGNÉ (Agrippa D'), p. 56, 320, 342
AVANZO (Jacopo D'), p. 193

BALOUEL (Jean), p. 286
BALZAC (H. de), p. 311
Banco (Nanni di), p. 43
Bandinelli (Baccio), p. 173
Bandol (Jean), p. 264
Barbari (Jacopo de), p. 361
Barocci, p. 177
Bartolommeo (Fra), p. 118, 138
Basaiti, p. 213, 214, 219
Bassano, p. 251
Beauneveu (André), p. 308
BEETHOVEN, p. 16, 160, 294
Bellini (Gentile), p. 205, 208, 212, 213, 225, 357
Bellini (Giovanni), p. 43, 137, 203, 204, 208, 212, 213, 225, 226, 233, 357
Bellini (Jacopo), p. 56, 197, 202, 204, 208, 212, 213, 357
Bernini, p. 179
BERRY (duce de), p. 264
BISMARCK, p. 33
Bonfigli, p. 132
Bonifacio, p. 213, 214, 219
Bontemps (Pierre), p. 339
Bordone, p. 233
Borgognone, p. 173
Bosch (Hieronymus), p. 295, 302

[1] Numele artiștilor despre care se vorbește direct sînt date în *cursive*.

Botticelli, p. 30, 35, 49, 75, 80, 94, 101, 103, 115, 156, 232, 290
Boulogne (Jean) sau Bologna (Giovanni), p. 118, 341
BOURDON (Sébastien), p. 180
Bouts (Dierick), p. 277, 282, 284, 290, 296
Bramante, p. 119, 121
BRANTÔME, p. 320
Bruegel (Pieter), 287, 295, 296, 349
Broederlam (Melchior), p. 263
Bronzino, p. 118
Brunelleschi, p. 31, 42, 43, 74, 80, 121
Bruyn, p. 358, 390
Buon (Giovanni), p. 189
Burgkmair, p. 356, 379

CALVIN, p. 339, 389
CAMBISE, p. 35
Caravaggio, p. 177, 179, 180
CAROL V, 264
CAROL VII, p. 257, 310
CAROL VIII, p. 119, 328
CAROL IX, p. 310
CAROL QUINTUL, p. 219, 227, 231, 291
Carpaccio, p. 138, 205, 208, 210, 212
Carracci, p. 179, 180
Castagno (Andrea del), p. 35, 49, 62, 63, 76, 126, 194, 232
Cellini (Benvenuto), p. 80, 89, 110, 118, 173, 232, 328
Cennini (Cennino), p. 49, 80
CERVANTES, p. 24
CEZAR, p. 33, 373
Chambiges, p. 346
CHARDIN, p. 28, 37, 182, 317
Charonton, sau Charton (Enguerrand), p. 11, 326
Christus (Petrus), p. 277, 287
CIMABUE, p. 42, 49
Civitali (Matteo), 70
Cleve (Joos van), p. 358
Clouet, p. 286, 319, 320, 338
Colin (d'Amiens), p. 319
Colins, p. 380
COLUMB (Cristofor), p. 24
Colombe (Michel), p. 324
COMTE (Auguste), p. 28
Conegliano (Cima da), p. 226
Coninxloo, p. 292
COPERNIC, p. 24
Corneille (de Lyon), p. 319, 320
COROT, p. 37
Correggio, p. 177
Cosimo (Piero di), p. 117
Cossa (Francesco), p. 177, 198
Costa (Lorenzo), p. 177
COURTOIS LE BOURGUIGNON, p. 180
Cousin (Jean), p. 346
Coxcie, p. 292

COYPEL (familia), p. 180
Cranach (Lucas), p. 356, 379, 380, 385, 389
Credi (Lorenzo di), p. 117
Crivelli, p. 201
Cronaca, p. 36
CUJAS, p. 28

DANTE, p. 37, 53, 93, 105, 126, 154, 167, 253
DARIUS, p. 35
David (Gérard), p. 288, 290
DAVID (Louis), p. 161
DELACROIX (Eugène), p. 180, 219
Delorme (Philibert), p. 334
DESCARTES, p. 37, 310
DIANE DE POITIERS, p. 335
DIDEROT, p. 370
Domenico Zampieri (zis Domenichino), p. 179, 180
Donatello, p. 35, 43, 55, 58, 65, 70, 73, 80, 90, 94, 101, 154, 160, 197, 199, 232, 263, 290, 345, 357, 385
DUCCIO, p. 49
Duccio (Agostino di), p. 91
Dürer (Albrecht), p. 21, 28, 33, 353, 361, 371, 372, 375, 376, 379, 380, 385, 386, 388, 389, 390

ERASM, p. 15, 24, 394
Erle (W. von), p. 357
ESCHIL, p. 13, 35, 167
EURIPIDE, p. 15

Fabriano (Gentile da), p. 84, 119, 126, 132, 138, 193, 195, 203, 205, 208
Fiesole (Mino da), 70, 71
FIDIAS, p. 13, 22
FILIP CEL BUN, p. 282, 283
FILIP CUTEZĂTORUL, 264
FINIGUERRA, p. 353
Forli (Melozzo da), p. 119, 131, 132
Fouquet (Jean) sau Foucquet (Jehan), p. 11, 28, 33, 257, 310, 311, 313, 319, 320
Francesca (Piero della), p. 31, 77, 80, 84, 119, 126, 127, 131, 154, 155, 201
Francia, p. 132, 138
FRANCISC I, p. 291, 310, 328, 335
Fréminet, p. 346
Froment (Nicolas), p. 11, 326

GABRIEL, p. 35, 37
GADDI, p. 35, 49, 84
Ghiberti (Lorenzo), p. 43, 55, 65, 80
Ghirlandajo, p. 30, 49, 75, 94, 96, 100, 101, 108, 154, 173, 232
Giocondo (Fra), p. 190, 328
Giorgione, p. 121, 137, 202, 203, 204, 213, 214, 215, 216, 219, 225, 244
GIOTTO, p. 42, 49, 50, 51, 53, 56, 61, 84, 87, 126, 130, 139, 146, 154, 171, 197, 216, 253, 277, 324, 376

GIRARD (d'Orléans), p. 257, 310
GOETHE, p. 375
Goujon (Jean), p. 310, 313, 340, 341, 342, 344, 345
GOYA, p. 38
Gozzoli (Benozzo), p. 30, 62, 84, 85, 87, 88, 96, 108, 119, 126, 138, 197, 205
GRECO (EL), p. 38, 241
Grien (Baldung, Hans, zis), p. 382, 390
Grünewald (Matthias), p. 380, 389
Guercino, p. 180
GUTENBERG, p. 11, 267

HARDOUIN-MANSARD, p. 35
HEGEL, p. 370
HEINE (Heinrich), p. 375
HENRIC II, p. 310
HENRIC VIII, p. 379
Holbein cel Bătrîn, p. 356, 380, 382, 396
Holbein (Hans), p. 353, 378, 380, 382, 389, 396
HOMER, p. 14
HUGO (Victor), p. 11
HUME (David), p. 370
HUS (Jan), p. 377

IOAN CEL BUN, p. 257, 310
IOANA D'ARC, p. 256, 310
IULIU II, p. 121

KEPLER, p. 24
Krafft (Adam), p. 360
Kulmbach (H. von)., 379

LA FONTAINE, p. 28, 37, 317, 320
Lagneau, p. 319
LAMARCK, p. 294, 370
LEBLOND, p. 353
LE BRUN, p. 180
LE NAIN, p. 320
LE NÔTRE, p. 37
Lescot (Pierre), p. 334, 346
L'HOSPITAL, p. 28
Limbourg (Pol de), p. 264. 295
Lippi (Filippo), p. 35, 49, 62, 80, 84, 89, 90, 98, 101 197
Lippi (Filippino), p. 62, 94, 232
Lochner (Stephan) p. 357, 358
Lombardi (familia), p. 190
LORENZETTI, p. 49
LORRAIN (Claude), p. 37, 180, 251
Lotto (Lorenzo), p. 213, 214, 219
LUDOVIC XI, p. 310
LUDOVIC XII, p. 328
LUDOVIC XIV, p. 346
Luini (Bernadino), p. 49, 173, 174
LUTHER, p. 376, 377, 378, 383, 385, 387

Mabuse (Gossaert, Jan, zis de), p. 292, 294
MACHIAVELLI, p. 126, 233
Maestrul din Moulins, p. 319
Maestrul Vieții sf. Severinus, p. 358

Maestrul Vieţii Mariei, p. 358
MAGELLAN, p. 24
Majano (Benedetto da), p. 70
MALEBRANCHE, p. 37
MALHERBE, p. 346
Malouel sau Maelwael (Jean) p. 284, 290, 310, 319
Mantegna, p. 80, 195, 198, 201, 202, 203, 223, 226
Marmion (Simon), p. 282
MARTINI (Simone), p. 49, 320
Masaccio, p. 11, 30, 35, 49, 55, 58, 59, 61, 62, 63, 71, 75, 80, 90, 96, 98, 108, 115, 130, 135, 138, 146, 154, 225, 268, 290, 357, 376, 383
Masolino da Panicale, p. 55
Matsys sau Messys (Quinten), p. 292, 294
MEDICIS (Caterina de), p. 335
MEDICI (Cosimo de'), p. 85
MEDICI (Lorenzo de'), p. 85, 93
MELANCHTON, p. 385
MEITSHIO, p. 287
Memling, p. 282, 284, 287, 288, 290, 296
Messina (Antonello da), p. 233
Michelangelo, p. 10, 16, 21, 22, 29, 30, 31, 49, 58, 59, 77, 80, 117, 121, 122, 125, 126, 129, 130, 131, 137, 142, 153, 157, 160, 170, 171, 173, 176, 177, 182, 201, 218, 219, 224, 236, 261, 263, 328, 346, 376, 383, 389
Michelozzo, p. 70
MOLIÈRE, p. 317
MONTAIGNE, p. 15, 24, 30, 338
MONTEVERDI, p. 37
Moro (Antonio) sau Mor (Anthonis), p. 302
Moretto, p. 246
Moroni, p. 246
Mostaert, p. 292
MOZART, p. 160
Multscher, p. 356

NEWTON, p. 294

ORCAGNA, p. 49

Pacher (Michael), p. 351
PALESTRINA, p. 37
Palissy (Bernard), p. 346
Palladio (Andrea), p. 190, 250
Palma Vecchio, p. 213, 214, 218
Palma cel Tînăr, p. 213, 214, 252
PASCAL, p. 37
Patinir, p. 287, 295
PERICLE, p. 33, 91
Perréal (Jean), p. 319
Perugino (Pietro Vannucci), p. 125, 132, 133, 134, 138, 143
PETRARCA, p. 53, 93, 324
Pilon (Germain), p. 308, 309, 345
Pinturicchio, p. 84, 135, 137, 138, 197

Piombo (Sebastiano del), p. 123, 138, 213, 214, 218, 244
Pisanello, p. 126, 194, 197, 287
Pisano (Giovanni), p. 56, 213, 345
Pisano (Niccolò), p. 43
PLATON, p. 91, 103, 154
Pleydenwurf(f), p. 361
POLIZIANO, p. 94
Pollaiuolo (Antonio), p. 35, 49, 80, 103
Pordenone, p. 213, 214, 219
POUSSIN (Nicolas), p. 37, 171, 180, 219, 251
PRAXITELE, **p. 15**
Prieur (Barthélemy), p. 308, 339
Primaticcio, p. 328, 335, 337, 341, 342

Quercia (Jacopo della), p. 43, 46, 55, 58, 80, 130, 154, 160, 345, 357

RABELAIS, p. 15, 24, 225, 304, 310, 311, 338, 342, 346
RACINE, p. 37
Rafael, p. 28, 51, 59, 80, 117, 121, 122, 123, 126, 131, 132, 133, 135, 137, 138, 139, 142, 146, 147, 149, 152, 153, 159, 170, 171, 173, 177, 183, 219, 286, 335, 346, 389
RAMEAU, p. 37
Regnault (Guillaume), 308
REMBRANDT, p. 16, 26, 143, 171, 219, 225, 231, 294
RENÉ (regele), p. 326
Reni (Guido), p. 179
RENOUVIER, p. 28
RIBERA, p. 179
Richier (Ligier), p. 339, 345
Riemenschneider, p. 356, 383
Robbia (Andrea della), p. 70, 71, 345
Robbia (Luca della), p. 70, 71, 375
Roberti (Ercole), p. 177, 198
Romano (Giulio), p. 171, 335
RONSARD, p. 310, 335, 338, 346
Rossellino (Antonio), p. 70
Rossellino (Bernardo), p. 119
Rosso, p. 328, 335, 337, 341, 342
Rousseau (Jean-Jacques), p. 370
RUBENS, p. 16, 21, 26, 171, 179, 218, 219, 225, 251, 261, 289, 292, 294, 349

SACHS (Hans), p. 360
Sanmicheli, p. 190
Sansovino, p. 190
Sarto (Andrea del), p. 118, 328
SAVONAROLA, p. 105, 106, 154, 156
Schiavone, p. 251

Schongauer (Martin), p. 356, 361, 389
SCHOPENHAUER, p. 371
Sebastiani (Lazzaro), p. 205
SENEFELDER, p. 353
SERVET (Michel), p. 24
SESSHIU, p. 287
Settignano (Desiderio da), p. 70, 71
SHAKESPEARE, p. 24, 197, 294
SHIUBUN, p. 287
Signorelli, 31, 59, 77, 84, 131, 135, 155
Sluter (Claus), p. 263
SOCRATE, p. 15
Sodoma, p. 135, 137, 150
Squarcione, p. 198, 201
STENDHAL, p. 37, 180
Stoss (Veit) sau Stwósz (Wit), p. 360
Syrlin, p. 351, 354

TACIT, p. 33
TENIERS, p. 294
TIEPOLO, p. 214
Tintoretto, p. 30, 173, 208, 212, 216, 219, 227, 234, 236, 241, 242, 243, 244, 245
Titian, p. 10, 16, 22, 28, 80, 121, 137, 143, 176, 177, 186, 204, 208, 212, 213, 215, 216, 218, 219, 222, 223, 224, 226, 230, 231, 232, 233, 234, 236, 239, 243, 244, 245
Tura (Cosimo), p. 177, 198
TURNER, p. 38

Uccello (Paolo), p. 31, 49, 62, 63, 76, 77, 80, 84, 127, 197
Udine (Giovanni da), p. 171

VALENTIN (Jean Boullongne, zise le), p. 180
VAN DYCK, p. 246
Van Eyck (Hubert), p. 11, 268, 274, 276, 277, 282, 289, 290, 296, 326, 357
Van Eyck (Jan), p. 11, 268, 274, 276, 277, 282, 285, 289, 290, 296, 326, 357
Van der Goes, p. 277, 282, 283, 287, 295
Van Hemessen, p. 292
Van Orley, p. 292
Van Ouwater, p. 277
Van der Weyden, p. 277, 282, 290, 292, 294, 357, 358, 361
VASARI, p. 80, 175, 336
VELÁZQUEZ, p. 16, 26, 38, 147, 218, 219, 225
VENIZELOS, p. 33
Veronese, p. 208, 212, 213, 216, 219, 234, 237, 244, 245, 246, 248, 250, 251
Verrocchio, p. 73, 94, 232
VESALIUS (Andreas), p. 24
VILLON (François), p. 310
Vinci (Leonardo da), p. 30, 31, 35, 59, 61, 75, 80, 98, 108, 110, 112, 115, 117, 118, 119, 127, 133, 135, 138, 154, 173, 174, 176, 182, 195, 216, 306, 328, 364, 389
VIRGILIU, p. 93

Vischer (Peter), p. 383, 385
Vivarini (familia), p. 205
VOLTAIRE, p. 317, 370
Volterra (Daniele da), p. 171
Vos (Martin de), p. 292

WATTEAU, p. 219, 251
Witz (Konrad), p. 356
Wolgemut, p. 361

Zeitblom, p. 356
ZURBARÁN, p. 38

LISTA REPRODUCERILOR

1. Andrea del Castagno. Punerea în mormînt, frescă, *detaliu* (Sant' Apollonia, Florența). *Foto Brogi-Giraudon.*

2. Jacopo della Quercia. Monumentul lui Ilaria del Carretto, *detaliu* (Catedrala, Lucca). *Foto Alinari-Giraudon.*

3. Jacopo della Quercia. Caritatea (Palatul Comunal, Siena). *Foto Alinari-Giraudon.*

4. Jacopo della Quercia. Adam și Eva izgoniți din Paradis (San Petronio, Bolonia). *Foto Anderson-Giraudon.*

5. *Detaliu* la 4.

6. Lorenzo Ghiberti. Poarta Baptisteriului din Florența, *detaliu*. *Foto Anderson-Giraudon.*

7. Masolino da Panicale. Sfîntul Petru, frescă, *detaliu* (Santa Maria del Carmine, Florența). *Foto Anderson-Giraudon.*

8. Masaccio. Adam și Eva izgoniți din Paradis, frescă. (Biserica del Carmine, Florența). *Foto Alinari-Giraudon.*

9. Masaccio. Botezul, frescă (Biserica del Carmine, Florența). *Foto Alinari-Giraudon.*

10. Fra Angelico. Buna Vestire, frescă (Muzeul San Marco, Florența). *Foto Anderson-Giraudon.*

11. Fra Angelico. Martiriul Sfinților Cosma și Damian (Muzeul Luvru). *Foto Hachette.*

12. Donatello. Basorelief de pe tribuna Domului *detaliu*. (Muzeul Santa Maria del Fiore, Florența). *Foto Alinari-Giraudon.*

13. Donatello. Statuia lui Gattamelata, *detaliu* (Padova). *Foto Anderson-Giraudon.*

14. Donatello. Sfîntul Sebastian, plachetă de bronz (Muzeul Jacquemart-André). *Foto Hachette.*

15. Paolo Uccello. Bătălie, *detaliu* (Uffizi, Florența). *Foto Anderson-Giraudon.*

16, 17, 18, 19. Paolo Uccello. Profanarea ostiei, *detalii* (Palatul ducal, Urbino). *Foto Anderson-Giraudon.*

20. Benozzo Gozzoli. Paradisul, frescă. (Palatul) Riccardi, Florența). *Foto Alinari-Giraudon.*

21, 22. Benozzo Gozzoli. Beția lui Noe, *detalii* (Camposanto, Pisa). *Foto Brogi-Giraudon.*

23. Filippo Lippi. Dansul Salomeei, frescă *detaliu* Catedrala, Prato). *Foto Alinari-Giraudon.*

24. Agostino di Duccio. Pilastru de poartă, *detaliu* (Biserica Sfinților Andrea și Bernardo, Perugia). *Foto Alinari-Giraudon.*

25. *Detaliu* la 24.

26. Verrocchio. David, bronz (Muzeul Național, Florența) *Foto Anderson-Giraudon.*

27. Ghirlandajo. Fecioara Maria și Sfînta Elisabeta („Vizitațiunea"), frescă (Santa-Maria Novella, Florența). *Foto Alinari-Giraudon.*

28. *Detaliu* la 27.

29. Filippino Lippi. Autoportret *detaliu* (Biserica del Carmine, Florența). *Foto Brogi-Giraudon.*

30. Botticelli. Dansul, frescă, *detaliu* (Villa Galetti, lîngă Florența). *Foto Brogi-Giraudon.*

31. Botticelli. Primăvara, *detaliu* (Muzeul Uffizi, Florența). *Foto Anderson-Giraudon.*

32. Botticelli. Jertfa leprosului, *detaliu* (Capela Sixtină). *Foto Anderson-Giraudon.*

33. Leonardo da Vinci. Gioconda, desen (Muzeul Condé, Chantilly). *Foto Hachette.*

34. Leonardo da Vinci. Închinarea Magilor (Muzeul Uffizi, Florența). *Foto Anderson-Giraudon.*

35. Leonardo da Vinci. Sfînta Ana și Fecioara Maria, desen (Royal Academy, Londra). *Foto Giraudon.*

36. Leonardo da Vinci. Sfîntul Ioan Botezătorul (Muzeul Luvru). *Foto Roger-Viollet.*

37. Leonardo da Vinci. Bachus, *detaliu* (Muzeul Luvru). *Foto Hachette.*

38. Leonardo da Vinci. Leda (Colecție particulară). *Foto Anderson-Viollet.*

39. Gentile da Fabriano. Închinarea Magilor, *detaliu* (Muzeul Uffizi, Florența). *Foto Anderson-Viollet.*

40. Piero della Francesca. Descoperirea Sfintei Cruci, frescă, *detaliu* (Biserica San Francesco d'Arezzo). *Foto Alinari-Viollet.*

41. Piero della Francesca. Regina din Saba, frescă, *detaliu*, (Biserica San Francesco d'Arezzo). *Foto Alinari-Giraudon.*

42. Piero della Francesca. Eva, frescă, *detaliu* (Biserica San Francesco d'Arezzo). *Foto Anderson-Giraudon.*

43. Melozzo da Forli. Frescă (Biserica Sfinții Apostoli, Roma). *Foto Anderson-Giraudon.*

44. Signorelli. Darea Legii, frescă, *detaliu* (Capela Sixtină.) *Foto Anderson-Giraudon.*

45. Signorelli. Desen (Muzeul Luvru). *Foto Hachette.*

46. Signorelli (Școala lui). Moartea lui Moise, frescă, *detaliu* (Capela Sixtină). *Foto Anderson-Giraudon.*

47. Perugino. Lupta Dragostei cu Castitatea (Muzeul Luvru). *Foto Roger-Viollet.*

48. Sodoma. Nunta lui Alexandru și a Roxanei, *detaliu* (Farnesina). *Foto Anderson-Giraudon.*

49. Pinturicchio. Întoarcerea lui Ulise (National Gallery, Londra). *Foto Anderson-Giraudon.*

50. Rafael. Logodna Fecioarei, *detaliu* (Brera, Milano). *Foto Anderson-Viollet.*

51. Rafael. Parnasul, frescă, *detaliu* (Vatican). *Foto Anderson-Giraudon.*

52. Rafael. Incendiul din Borgo, frescă, *detaliu* (Vatican). *Foto Anderson-Viollet.*

53. Portretul lui Baldo, *detaliu* (Galeria Doria, Roma). *Foto Alinari-Giraudon.*

54. Michelangelo. Noaptea (Mormîntul familiei Medicis, Florența). *Foto Anderson-Giraudon.*

55. Michelangelo. Aurora (Mormîntul familiei Medicis, Florența). *Foto Alinari-Viollet.*

56. *Detaliu* la 55.

57. Michelangelo. Figură decorativă, frescă (Capela Sixtină). *Foto Anderson-Viollet.*

58. Michelangelo, Facerea omului, frescă, *detaliu* (Capela Sixtină). *Foto Alinari-Viollet.*

59. Michelangelo. Potopul, frescă, *detaliu* (Capela Sixtină). *Foto Anderson-Viollet.*

60. Michelangelo. Judita și Holofern, frescă, *detaliu* (Capela Sixtină). *Foto Anderson-Viollet.*

61. Michelangelo. Studiu (Muzeul Condé, Chantilly). *Foto Hachette.*

62. *Detaliu* la 61.

63. Bernardino Luini. Culesul manei, frescă (Brera, Milano). *Foto Anderson-Giraudon.*

64. Correggio. Fecioara și Pruncul (Neapole). *Foto Brogi-Giraudon.*

65. Caravaggio. Sfîntul Ieronim, *detaliu* (Galeria Borghese, Roma). *Foto Anderson-Giraudon.*

66. Annibale Carracci. Studiu (Muzeul Luvru). *Foto Hachette.*

67. Palatul Foscari (Sec. XIV). Fațada, *detaliu*. Foto *Anderson-Giraudon.*

68. Pisanello. Desen din albumul Valardi (Muzeul Luvru). *Foto Hachette.*

69. Pisanello. Portretul lui Lionello d'Este (Academia Carrara, Bergamo). *Foto Anderson-Giraudon.*

70, 71. Pisanello. Medalii (Biblioteca Națională, Paris). *Foto Giraudon.*

72. Școala din Ferrara. Frescă din Palatul Schifanoja, *detaliu* (Ferrara). *Foto Anderson-Giraudon.*

73. Mantegna. Calvarul, *detaliu* (Muzeul Luvru). *Foto Giraudon.*

74, 75. Mantegna. Martiriul Sf. Sebastian, *detalii* (Muzeul Luvru). *Foto Hachette.*

76. Crivelli. Încoronarea Fecioarei, *detaliu* (Brera, Milano). *Foto Brogi-Viollet.*

77. Giovanni Bellini. Isus primește potirul (National Gallery, Londra). *Foto Anderson-Giraudon.*

78. *Detaliu* la 77.

79. Giovanni Bellini. Portrete (Berlin). *Foto Hanfstaengl-Giraudon.*

80. Gentile Bellini. Miracolul Sfintei Cruci (Academia din Veneția). *Foto Alinari-Viollet.*

81. Carpaccio. Curtezane în balcon (Museo civico, Veneția). *Foto Anderson-Viollet.*

82. Carpaccio. Plecarea ambasadorilor, *detaliu* (Academia din Veneția). *Foto Anderson-Giraudon.*

83. Giorgione. Concertul cîmpenesc (Muzeul Luvru). *Foto Hachette.*

84. *Detaliu* la 83.

85. Tițian. Cele trei Grații, *detaliu* (Galeria Borghese, Roma). *Foto Anderson-Viollet.*

86. Tițian. Paul III și nepoții săi (Muzeul din Neapole). *Foto Anderson-Giraudon.*

87. Tițian. Păcatul originar (Muzeul Prado). Foto *Anderson-Viollet.*

88. Tițian. Diana și Acteon (Muzeul Prado). *Foto Anderson-Giraudon.*

89. Cima de Conegliano. Fecioara și Pruncul, *detaliu* (National Gallery). *Foto Alinari-Viollet.*

90. Tițian. Nimfă și păstor (Viena). *Foto Hanfstaengl-Giraudon.*

91. Tițian. Christos încununat cu spini (Pinacoteca, München). *Foto Hanfstaengl-Giraudon.*

92. Tițian. Pietà (Veneția, Academia). *Foto Anderson-Giraudon.*

93. Tițian. Carol Quintul la Mülhberg (Muzeul Prado). *Foto Anderson-Giraudon.*

94. Tițian. Autoportret (Muzeul Prado). *Foto Anderson-Giraudon.*

95. *Detaliu* la 94.

96. Tintoretto. Moise salvat din apă (Muzeul Prado). *Foto Anderson-Giraudon.*

97. Suzana la baie (Viena). *Foto Bulloz.*

98. *Detaliu* la 97.

99. Tintoretto. Uciderea pruncilor, *detaliu* (Sc. San Rocco, Veneția). *Foto Anderson-Viollet.*

100. Tintoretto. Calea lactee (National Gallery, Londra). *Foto Anderson-Viollet.*

101. Veronese. Fetele lui Lot (Muzeul Luvru). *Foto Hachette.*

102. Veronese. Răpirea Europei, *detaliu* (Palatul ducal, Veneția). *Foto Anderson-Viollet.*

103. Tapiseria Inorogului (Muzeul Cluny). *Foto Giraudon.*

104. Primăria din Louvain. *Foto Ollivier-Viollet.*

105. *Detaliu* la 104.

106. Claus Sluter. Fîntîna lui Moise, *detaliu* (Dijon). *Foto Giraudon.*

107. Jean Michel și G. de la Sonnette. Sfîntul Mormînt, *detaliu* (sec. XV) (Hôpital de Tonnerre). *Foto Giraudon.*

108. Școala burgundă. Mormîntul lui Philippe Pot (Muzeul Luvru). *Foto Hachette.*

109. Pol de Limbourg. Miniatură din *„Les Riches Heures du duc de Berry": Februarie.*

110. Pol de Limbourg. Miniatură din *„Les Riches Heures du duc de Berry"*: Decembrie.

111. *Detaliu* la 110.

112. Hubert și Jan van Eyck. Retablul Mielului Mistic (Gand, Catedrala Saint-Bavon). Mielul Mistic. *Foto Bruckmann.*

113. Hubert și Jan van Eyck. Retablul Mielului Mistic (Gand, Catedrala Saint-Bavon). Adam și Eva. *Foto Giraudon.*

114. Jan van Eyck. Giovanni Arnolfini cu soția sa (National Gallery, Londra). *Foto Anderson-Giraudon.*

115. Canonicul van der Paele, *detaliu* (Muzeul din Bruges). *Foto Hachette.*

116. Petrus Christus. Fată tînără. *Foto Bruckmann-Giraudon.*

117. Dierick Bouts. Abraham și Melchisedec, *detaliu* (Pinacoteca, München). *Foto Bruckmann-Giraudon.*

118. Hugo van der Goes. Sfintele Magdalena și Margareta, *detaliu* (Uffizi, Florența). *Foto Alinari-Giraudon.*

119. Rogier van der Weyden. Coborîrea de pe Cruce, *detaliu* (Muzeul Escurial). *Foto Anderson-Giraudon.*

120. *Detaliu* la 119.

121. Rogier van der Weyden. Portretul lui Filip cel Bun (Muzeul din Anvers). *Foto G.H.*

122. Memling. Barbara de Vlaenderbergh (Muzeul din Bruxelles). *Foto Giraudon.*

123. Patinir. Fuga în Egipt, *detaliu* (Muzeul Prado). *Foto Hachette.*

124. Gérard David. Supliciul judecătorului cel rău. (Muzeul din Bruges). *Foto Hachette.*

125. Quinten Matsys. Punerea în mormînt (Muzeul din Anvers). *Foto Hachette.*

126. Pieter Brueghel (?). Parabola orbilor (Muzeul din Neapole). *Foto Anderson-Giraudon.*

127. Pieter Bruegel. Jocurile de copii (Viena) *Foto Bruckmann-Giraudon.*

128. Pieter Bruegel. Toamna, *detaliu* (Viena). *Foto Bruckmann-Giraudon.*

129. Hieronymus Bosch. Carul cu fîn. Triptic, *detaliu* (Escurial). *Foto Anderson-Giraudon.*

130. Jean Malouel (?). Fecioara și Pruncul (Colecție particulară). *Foto Giraudon.*

131. Jean Malouel (?). Pietà (Muzeul Luvru). *Foto Giraudon.*

132. Şcoala provensală, 1480. Adorarea Pruncului, *detaliu* (Muzeul Calvet, Avignon). *Foto Giraudon.*

133. Froment d'Avignon. Tufişul în flăcări, *detaliu:* portretul lui Jeanne de Laval (Catedrala din Aix-en-Provence). *Foto Hachette.*

134. Jehan Foucquet. Etienne Chevalier prezentat de Sfîntul Etienne (Berlin). *Foto Giraudon.*

135. Jehan Foucquet. Sfînta Margareta. Cartea de rugăciuni a lui Etienne Chevalier (Muzeul Luvru). *Foto Hachette.*

136. Şcoala lui Jehan Fouquet. Agnès Sorel (Colecţie particulară). *Foto Giraudon.*

137. Colin d'Amiens. Ludovic XI (Colecţie particulară). *Foto Giraudon.*

138. Corneille de Lyon. Portret (Muzeul Condé, Chantilly). *Foto Hachette.*

139. Maestrul din Moulins. Naşterea lui Isus (Palatul Episcopal, Autun). *Foto Giraudon.*

140. Anonim. Portretul unei necunoscute Muzeul Luvru). *Foto Giraudon.*

141. *Detaliu* la 139.

142. Jean Clouet. Guillaume de Montmorency (Muzeul din Lyon). *Foto Giraudon.*

143. Jean Clouet. Jeanne d'Albret (Colecţie particulară). *Foto Giraudon.*

144. François Clouet. Autoportret (?), desen (Muzeul Luvru). *Foto Hachette.*

145. *Detaliu* la 143.

146. Michel Colombe. Mormîntul lui Francisc II de Bretania, *detaliu:* Prudenţa (Catedrala din Nantes). *Foto Giraudon.*

147. Şcoala din Avignon. Pietà (Muzeul Luvru). *Foto Hachette.*

148 Castelul Josselin. *Foto N.-D. Giraudon.*

149. Castelul Langeais. *Foto N.-D. Giraudon*

150. Fontainebleau. *Foto Giraudon.*

151. Emporiu, *detaliu* (Catedrala din Limoges). *Foto Giraudon.*

152. Jean Goujon. Fîntîna Inocenților, basoreliefuri. *Foto Hachette.*

153. Jean Goujon (sau Școala lui). Diana vînînd (Muzeul din Cluny). *Foto Giraudon.*

154. Pierre Bontemps. Mormîntul lui Francisc I, *detaliu* (Bazilica Saint-Denis). *Foto Hachette.*

155. *Detaliu* la 153.

156. Jean Goujon. Caritatea (Castelul Anet). *Foto Giraudon.*

157. Germain Pilon. Mormîntul lui René de Birague, *detaliu* (Muzeul Luvru). *Foto Hachette.*

158. Ligier Richier. Fragment dintr-un monument (Muzeul Luvru). *Foto Giraudon.*

159. Maria Magdalena, sculptură în lemn din sec. XV, *detaliu* (Muzeul din Cluny). *Foto Giraudon.*

160. Maestrul *Vieții Mariei.* Nașterea Fecioarei. (Pinacoteca, München). *Foto Bruckmann-Giraudon.*

161. Martin Schongauer. Mater Dolorosa, crochiu (Muzeul Luvru). *Foto Giraudon.*

162. Stephan Lochner. Fecioara în grădina cu trandafiri. (Muzeul Wallraf-Richartz, Köln). *Foto Bulloz.*

163. Holbein cel Bătrîn. Fată tînără, desen (Muzeul Luvru). *Foto Hachette.*

164. Albrecht Dürer. Răpirea Annymonei, gravură (Biblioteca Națională). *Foto Hachette.*

165. Albrecht Dürer. Fată tînără (Berlin). *Foto Roger-Viollet.*

166. Albrecht Dürer. Morile, desen (Biblioteca Națională). *Foto Giraudon.*

167. Albrecht Dürer. Cavalerul, Diavolul și Moartea, gravură. *Foto Hachette.*

168. Albrecht Dürer. Melancolia, gravură (Biblioteca Națională). *Foto Hachette.*

169. Albrecht Dürer. Portret de bărbat (Pinacoteca München). *Foto Hanfstaengl.*

170. Lucas Cranach. Vînătoare de cerbi, desen (Muzeul Luvru). *Foto Hachette.*

171. Lucas Cranach. Soţia lui Luther (Berlin). *Foto Hanfstaengl-Giraudon.*

172. Lucas Cranach. Venus şi Amor înţepat de o albină (Colecţie particulară). *Foto Bulloz.*

173. Christoph Amberger. Carol Quintul (Muzeul din Lille). *Foto Giraudon.*

174. Altdorfer. Sfîntul Gheorghe (Pinacoteca, München). *Foto Giraudon.*

175. Matthias Grünewald. Christos pe Cruce (Karlsruhe Gemäldegalerie). *Foto Bruckmann-Giraudon.*

176. Colins. Basorelief, marmoră. Mormîntul lui Maximilian la Innsbruck.

177. Hans Holbein. Negustorul Gisze (Berlin). *Foto Hanfstaengl.*

178. Hans Holbein. Soţia lui Luther (Galeria Corsini, Roma) *Foto Anderson-Giraudon.*

179. Hans Holbein. Soţia şi copiii artistului (Muzeul din Basel). *Foto Hanfstaengl-Giraudon.*

CUPRINS

INTRODUCERE (1914) 9

PREFAȚĂ (1923) 25

FLORENȚA. I. Fresca. — II. Drama toscană. — III. Donatello. — IV. Geometrie și pitoresc. — V. Linia și platonicienii. — VI. Leonardo da Vinci 41

ROMA ȘI ȘCOALA. I. Izvoarele artei romane. — II. Rafael. — III. Michelangelo. — IV. Școala și Bolonia 119

VENEȚIA. I. Simfonie arhitecturală. — II. Osatura. — III. Marea pictură. — IV. Tițian. — V. Tintoretto. — VI. Veronese 185

CICLUL FRANCO-FLAMAND. I. Vopsitori și pictori de înluminuri. — II. Frații Van Eyck. — III. Flandra mistică. — IV. Școala influențată de Roma. — V. Pieter Bruegel 255

FONTAINEBLEAU, LOIRE ŞI DINASTIA VALOIS. I. Primitivii din Franţa. — II. Avignon. — III. Arhitectura şi Italia. — IV. Arta apelor şi a pădurilor 307

GERMANIA ŞI REFORMA. I. Meşteşugarul artist. — II. Primitivii din Germania. — III. Albrecht Dürer. — IV. Pesimismul şi muzica. — V. Artişti şi reformatori. — VI. Hans Holbein 348

INDICE DE NUME 397

LISTA REPRODUCERILOR 405

Lector : GHEORGHE SECUIU
Tehnoredactor : PETRE DUMITRU

Apărut 1970. Coli de tipar 13. C.Z. pentru bibliotecile mari 7. C.Z. pentru bibliotecile mici 7.

Tiparul executat sub comanda nr. 86 la Combinatul Poligrafic „Casa Scînteii", Piaţa Scînteii nr. 1, Bucureşti Republica Socialistă România

Editura Meridiane

Am încercat să povestesc
în acest volum
epopeea individului,
acea epopee a cărei izbucnire dramatică
a fost marcată
de Renaștere și de Reformă...
Energia acelor timpuri
dă artei zămislită de ele
acel accent care nu o părăsește niciodată,
accent sfîșietor uneori,
dar atît de aspru încît,
mai tîrziu,
cel al celor mai mari pictori (...)
pare facil și fericit.

ÉLIE FAURE

Vol. I—V lei 90